

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA GUEDES BUSNARDO

FOTOGRAFIAS PICTÓRICAS, PINTURAS FOTOGRÁFICAS:
A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS EM CURITIBA
(1881-1918)

CURITIBA
2018

LARISSA GUEDES BUSNARDO

FOTOGRAFIAS PICTÓRICAS, PINTURAS FOTOGRÁFICAS:
A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS EM CURITIBA
(1881-1918)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade
Federal do Paraná, Setor de Ciências
Humanas, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em História.

Linha: Arte, Memória e Narrativa

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rosane Kaminski

CURITIBA
2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR- BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR
Bibliotecário: Guilherme Luiz Cintra Neves – CRB9/1572

-
- B979f Busnardo, Larissa Guedes
Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em
Curitiba (1881-1918) / Larissa Guedes Busnardo. – Curitiba, 2018.
308 f. : il. color. ; 30 cm.
- Dissertação - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2018.
- Orientador: Rosane Kaminski .
Bibliografia: p. 247-257.
1. Fotografia. 2. Pintura. 3. Retratos. 4. Andersen, Alfredo. 5. Estudio Volk.
I. Universidade Federal do Paraná. II. Kaminski, Rosane. III. Título.
- CDD: 740.9
-

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LARISSA GUEDES BUSNARDO**, intitulada: **FOTOGRAFIAS PICTÓRICAS, PINTURAS FOTOGRÁFICAS: A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS EM CURITIBA (1881-1918)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 03 de Setembro de 2018.

Rosane Kaminski

ROSANE KAMINSKI(UFPR)

(Presidente da Banca Examinadora)

Giovana Terezinha Simão

GIOVANA TEREZINHA SIMÃO(UNESPAR)

Marilda Lopes Pinheiro Queiroz

MARILDA LOPES PINHEIRO QUEIROZ(UTFPR)



À memória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família e aos meus amigos que, apesar das difíceis circunstâncias da vida, aprenderam a conviver com minha ausência enquanto me dediquei sem descanso a esta pesquisa quase infindável. Gratidão profunda ao meu querido amigo e companheiro de todas as horas acadêmicas (e não acadêmicas também), André Malinski, pelos momentos de pesquisa compartilhados, seja na euforia das descobertas, seja na tormenta das incertezas. Obrigada por tornar esse desafio muito mais aprazível!

Aos ausentes, que estão conosco todos os dias. Aos presentes, que tornam a vida mais leve.

À Capes. Aos colegas do Amena, do Navis, e aos professores do programa que de alguma forma colaboraram para que eu concluísse esta etapa: André Egg, Cláudio Machado Junior, Clóvis Gruner, Luiz Carlos Ribeiro, Magnus Pereira, Sérgio Nadalin, Vinícius Honesko. Principalmente ao professor Artur Freitas, por me incentivar a cursar o mestrado. À Maria Cristina Parzwski.

A todos os professores que tive na vida, por me ensinarem seus segredos.

Ao Wilson Andersen Ballão, que com generosidade me recebeu e auxiliou no início desta investigação.

Ao Roberson Caldeira Nunes, da Casa da Memória. Ao Kallil Saad, do IHG-PR pela, como sempre, gentil recepção e ótimas conversas. Aos funcionários e estagiários do setor de pesquisa do Museu Alfredo Andersen e do MACPR. Ao pessoal da BPP e do setor de História do Museu Paranaense, especialmente à Tatiana Takatuzi, sempre atenciosa.

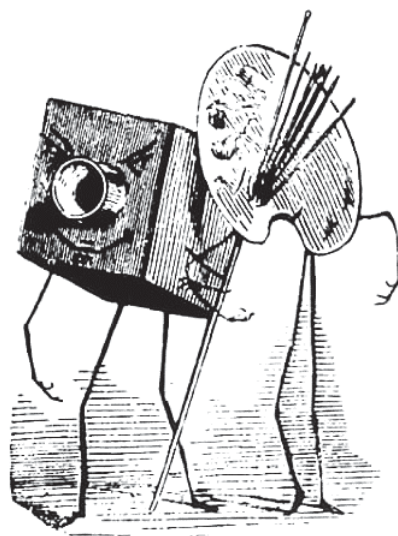
Aos museus que resistem.

Virtualmente, à existência da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, da Brasileira Fotográfica, do Pergamum e todos os outros acervos e bibliotecas digitais, que facilitam muito a vida dos pesquisadores.

Aos companheiros do Memorial Julia Wanderley, especialmente ao Cristiano Gonçalves e ao Rodrigo Jardim, pela parceria e tolerância.

Agradecimentos particulares para: Karol Barreto, Katiucya Perigo, Maria Cristina Perigo, Laila Tarran, Rosemeire Odahara Graça, Humberto Imbrunio, Patricia Pluschkat, Liane von Mühlen, Liz Andréa Dalfré, Ronald Simon, Geraldo Leão, Lilian Gassen, Iriana Nunes Vezzani, Marcelo Almeida.

Por fim, agradeço principalmente às professoras membras da banca: Prof^a Marilda Queluz, pelas estimadas contribuições como avaliadora de minha pesquisa e como autora; Prof^a Giovana Simão, mentora dos meus primeiros passos na pesquisa, uma verdadeira amiga e conselheira; e, sobretudo, agradeço à minha orientadora Prof^a Rosane Kaminski, a quem admiro profundamente em todos os sentidos; obrigada pela paciência, tolerância, compreensão e apoio, sempre.



Félix Nadar (Journal Amusant, 1859)

*Não imagina sequer
A angústia de sondar a profundidade
Do misterioso abismo desse mar.
Só conhece o cambiante colorido,
A lúcida beleza exterior.
Flor de superfície, deixa-se embalar
Pelo incessante ondular da existência*
Helena Kolody (*Flor decorativa*, 1945)

RESUMO

Após a chegada dos primeiros profissionais imigrantes voltados à produção imagética em Curitiba, na transição do século XIX para o século XX, a presença de novas profissões, aparatos técnicos e veículos de difusão imagética contribuíram para a ampliação da circulação de imagens na capital paranaense. Em um contexto ainda incipiente de modernização e modificação do meio cultural, a articulação entre esses profissionais viria a configurar uma nova dinâmica de produção de imagens, pela qual poderiam estabelecer-se, cativar uma clientela e diversificar as suas especialidades. A presente dissertação trata especialmente sobre a parceria dos fotógrafos do Estúdio Volk com o pintor Alfredo Andersen, e sobre os diferentes tipos de imagem de caráter composto obtidos pela combinação direta ou indireta entre os meios fotográfico e pictórico, muitas vezes inclusive produzidos de forma coletiva. Apesar de tratar-se de um capítulo pertinente da trajetória desses profissionais, identifica-se, porém, uma escassez de estudos pontuais e aprofundados acerca deste tópico, que se soma à antipatia teórica em relação às práticas de interferência e manipulação envolvidas em coligações como esta. Sobre o processo histórico de interposição entre essas duas linguagens, observa-se que desde sua invenção a fotografia foi utilizada também como auxiliar para a pintura, seja como um tipo de esboço *fotogênico*, para captar um senso de objetividade; seja como uma forma de democratizar-se por meio da reprodução de postais e ilustrações em periódicos. Por outro lado, a manipulação de negativos e a própria intenção estética teatralizada dos retratos de estúdio demonstrava também uma apropriação dos padrões pictóricos no ofício fotográfico. No cotejo dessas aproximações, podem-se classificar três categorias de imagens compostas entre ambos os meios: as fotografias com referente pictórico, as pinturas com referente fotográfico e as fotopinturas. Por meio dessa categorização, são analisados os diferentes grupos imagéticos relacionados às produções dos referidos profissionais, com amparo em epístolas, fragmentos de periódicos, retratos, negativos e postais fotográficos, recibos, documentos institucionais, pinturas e fotopinturas. Portanto, com o propósito de ampliar o debate sobre as aproximações existentes entre fotografia e pintura no contexto abalizado, tal pesquisa ampara-se nas proposições benjaminianas sobre a temática e em um estudo teórico-metodológico centrado no escopo da história da fotografia.

Palavras-chave: Fotografia; Pintura; Fotopintura; Retrato; Alfredo Andersen; Estúdio Volk.

ABSTRACT

After the arrival of the first immigrant professionals focused on imagery production in Curitiba, in the transition from the nineteenth to the twentieth century, the presence of new professions, technical devices and image diffusion vehicles contributed to the expansion of images' circulation in the capital of Paraná. In a yet incipient context of modernization and modification of the cultural environment, the articulation among these professionals would configure a new dynamic of images' production, by which they could establish themselves, captivate clients and diversify their specialties. The present dissertation is especially about the association of the Volk Studio photographers with the painter Alfredo Andersen, and about the different types of composed images obtained by the direct or indirect combination between the photographic and pictorial means, often even produced collectively. Although this is a relevant chapter on these professionals' paths, there is however a shortage of punctual and in-depth studies on this topic, in addition to the antipathy of theories related to the interference and manipulation practices involved in coalitions such as this one. About the historical process of interposition between these two languages, it has been observed that since its invention photography has also been used as an aid to painting, as a sort of photogenic sketch, to capture a sense of objectivity; or as a way of democratizing itself through reproduction on postcards and periodicals' illustrations. On the other hand, the manipulation of negatives and the theatrical aesthetic intention of the studio portraits themselves also showed an appropriation of the pictorial patterns in the photographic work. In these approximations, three categories of composed images could be classified between both means: the photographs with pictorial referent, the paintings with photographic referent and the photopaintings. By this categorization, analysis are made about the different imagery groups related to the productions of these professionals, with the support of epistles, periodicals' fragments, portraits, negatives and photographic postcards, receipts, institutional documents, paintings and photopaintings. Therefore, in order to broaden the debate on the existing approaches between photography and painting in the marked-out context, this research is based at benjaminian propositions on the theme and on a theoretical-methodological study centered on the scope of the history of photography.

Key Words: Photography; Painting; Photopainting; Portrait; Alfredo Andersen; Volk Studio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – A VISÃO OBJETIVA: PINTURA & FOTOGRAFIA	14
NOVOS APARATOS E FORMAS DE VER	17
A DECEPÇÃO MONOCROMÁTICA.....	30
CAPÍTULO 2 – O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DE CURITIBA E O INÍCIO DA CIRCULAÇÃO IMAGÉTICA	37
2.1. UM SENTIMENTO DE MODERNIDADE	37
2.2. O DESENVOLVIMENTO DA CIRCULAÇÃO IMAGÉTICA EM CURITIBA	54
ESTÚDIO VOLK.....	63
MARIANO DE LIMA	67
NARCISO FIGUERAS	72
ALFREDO ANDERSEN.....	77
CAPÍTULO 3 – O ESTÚDIO E O ATELIÊ: ENTRE PINTORES E FOTÓGRAFOS	85
FOTOGRAFIAS DE ARTISTAS E DE OBRAS DE ARTE: FOTOS DE PINTURAS	103
CAPÍTULO 4 – PINTURA COMO REFERENTE DA FOTOGRAFIA: FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS, PINTURAS FOTOGRAFADAS	111
POSE E TEATRALIZAÇÃO	113
CENÁRIOS PINTADOS.....	123
EFEITOS LUMINOSOS	131
OS <i>PICTORIALISMOS</i> : ENTRE O FORMAL E O TEATRAL	139
CAPÍTULO 5 – FOTOGRAFIA COMO REFERENTE DA PINTURA: <i>AUGMENTAÇÃO A ÓLEO</i>, PINTURA <i>FOTOGÊNICA</i> E ESBOÇO FOTOGRÁFICO	148
ESBOÇOS FOTOGRÁFICOS.....	150
PINTURAS <i>FOTOGÊNICAS</i>	158
<i>AUGMENTAÇÕES A ÓLEO</i> : IMAGENS DE GABINETE.....	171
CAPÍTULO 6 – FOTOGRAFIAS PINTADAS, COLORIZAÇÕES E RETOQUES: INTERVENÇÕES PICTÓRICAS EM SUPORTE FOTOGRÁFICO	199
<i>ATELIÊ CURYTIBANO</i> : DUPLA AUTORIA	202
AS <i>FOTOPINTURAS</i> : COLORIZAÇÃO, FOTOGRAFIA PINTADA, RETOQUE.....	206
UM SOPRO DE VIDA: USOS E RECURSOS DA FOTOPINTURA	212
AS <i>JOVENS CAMPONESAS RUTENAS</i> : RETRATOS DA IMIGRAÇÃO	219

CONSIDERAÇÕES FINAIS	242
REFERÊNCIAS	247
FONTES.....	258
LISTA DE FIGURAS	263
APÊNDICES	273
APÊNDICE 1 - CRONOLOGIA	274
APÊNDICE 2 - FOTÓGRAFOS NO PARANÁ DO SÉCULO XIX	277
ANEXOS.....	278

INTRODUÇÃO

*A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo, sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para captar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.*

*É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das imagens.*

Carlos Drummond de Andrade¹

De certa forma, este estudo é resultante de uma delongada prospecção iniciada ainda em 2010, quando passei a interessar-me distraidamente pelo tema do álbum fotográfico de família, com intenções mais artísticas do que acadêmicas. Porém, em 2013, ao analisar a coleção fotográfica da professora Julia Wanderley (compilada na transição para o século XX), a história da fotografia passou a fascinar-me e tornou-se o objeto central das minhas indagações acadêmicas. Foi numa busca por novos problemas em torno daquele período histórico que em um arquivo encontrei acidentalmente a notícia de uma exposição realizada no Museu Alfredo Andersen com supostas fotografias executadas pelo pintor. Fiquei desconfiada, mas bastante curiosa, pois já havia me deparado com suspeitas da mesma natureza em relação à Julia, as quais até hoje não consegui confirmar com precisão. Fui então ao museu investigar qual teria sido a extensão desta possível proximidade entre Andersen e a fotografia... e descobri muito pouco. Por isso, a princípio, eu duvidava de minhas próprias hipóteses. Mas após uma teimosa investigação em vários acervos e bibliotecas da cidade, passei a perceber pequenos detalhes aqui e ali que, juntos, transformavam as minhas intuições em evidências: tudo indicava que existiam, sim, algumas formas de associação entre as produções fotográfica e pictórica em Curitiba no período abalizado, envolvendo Andersen, suposto “pai da pintura paranaense”. Decidi então aprofundar meu olhar sobre as várias categorias de imagens que encontrei nos entremeios da fotografia com a pintura, com o objetivo de contribuir para o encetamento do debate a respeito deste tema.

¹ Trecho de: ANDRADE, Carlos Drummond de. Diante das fotos de Evandro Teixeira. In: *Amar se aprende amando: Poesia de convívio e de humor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.52.

Na passagem entre os séculos XIX e XX, a cidade de Curitiba tencionava transitar em direção aos ideais modernos europeus, com a inauguração de instituições, reestruturação urbana e presença de novos aparatos técnicos, elementos que contribuíam para modificar o meio cultural. Por exemplo, as artes gráficas, ligadas diretamente à influente indústria ervateira por meio da tipografia e litografia, estavam associadas à produção de rótulos e à publicidade, mas contribuíram também para a ampliação de outros procedimentos de difusão imagética, principalmente por meio das revistas ilustradas. Durante o século XIX, o processo da revolução industrial e o desejo de modernidade intensificaram a demanda por atividades culturais, incluindo-se a produção e veiculação exponencial de imagens². Então, o anseio por novidades inspiradas nos moldes europeus e a necessidade da ampliação de um meio imagético ainda rudimentar instigaram novos profissionais imigrantes a instalarem-se na capital parananense e a buscar não apenas a inauguração de um espaço econômico e cultural para os serviços citadinos que ofertavam – pois não havia uma tradição artística local antecedente – mas também a formação de um meio profissional especialmente por meio do ensino dos seus ofícios. Dentre os pioneiros da produção imagética em Curitiba, destacam-se os fotógrafos alemães Fanny Paul Volk (1867-1948) e Adolpho Volk (1853-c.191-); o pintor português Mariano de Lima (1858-1942); o litógrafo espanhol Narciso Figueiras (1854-1917) e o pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935). Porém, as dificuldades encontradas por esses profissionais imigrantes europeus frente às peculiaridades culturais da sociedade em que buscaram se inserir, a ausência de um campo artístico, além das limitações próprias de uma cidade em desenvolvimento, colaboraram para que estes buscassem por novas configurações de trabalhos que estimulassem o interesse dos curitibanos pelo consumo e produção de imagens.

Tais profissionais envolvidos com os meios imagéticos que se estabeleceram em Curitiba perceberam a importância de encontrar novas maneiras de sensibilizar o olhar do público sobre suas produções perante o meio incipiente em que se encontravam. Uma solução para a democratização do gosto por imagens seria encontrada na associação entre as ditas imagens “artísticas” e as imagens “técnicas”, aumentando ao mesmo tempo a sua exposição e seu valor simbólico frente ao público, de forma a colaborar para que essas imagens se fizessem ver e apreciar por mais indivíduos – pois, “na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a *atualiza*”³. Por conseguinte,

² DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do Design*. São Paulo: Blucher, 2000. p.44.

³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____; *Et.all. Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p.15.

passaram a produzir trabalhos baseados num auxílio mútuo entre linguagens, utilizando-se de práticas de caráter misto que tornaram-se populares em todo o mundo, as quais originavam novas perspectivas aos produtores de imagens e novas expectativas aos seus clientes burgueses.

Com base nestas observações, a presente dissertação propõe uma ampliação do debate sobre as aproximações possíveis entre fotografia e pintura ao indagar como concretizaram-se e manifestaram-se essas combinações entre ambos os meios. Para tanto, faz-se necessário primeiramente identificar as relações sucedidas entre os fotógrafos e pintores, observar quais teriam sido os seus resultados e verificar de que forma essa dinâmica contribuiu para ampliar a circulação de imagens durante o processo de modernização de Curitiba. Ou seja, após a chegada e estabelecimento dos primeiros profissionais voltados à produção imagética⁴, especialmente entre 1881 e 1918, período de funcionamento do Estúdio Volk – o primeiro estúdio fotográfico de grande porte da cidade. Vale considerar que estes eram todos imigrantes europeus, e que em seus ofícios estavam presentes os mesmos modelos e padrões imagéticos tradicionais predominantes em seus países de origem. Por este motivo, nesta pesquisa optou-se em discutir a circulação de imagens pictóricas e fotográficas em Curitiba de modo articulado com o que se processava na Europa. Pois, além de haver grande proximidade entre esses profissionais e seus pares europeus, é importante ressaltar que em relação ao meio fotográfico mundial, desde a invenção do daguerreótipo, não havia distinção de qualidade, formato ou estilo dentre os grandes estúdios atuantes nas Américas, na Europa ou mesmo na Ásia⁵: independente das peculiaridades locais, operava-se de forma similar, padronizada, adotando-se um *esperanto fotográfico*.

O retrato fotográfico brasileiro comungou daquela linguagem comum ao retrato fotográfico comercial da segunda metade do século XIX que, de tão uniforme e codificada, pode ser qualificada em minha opinião de verdadeiro *esperanto fotográfico*, pois fez com que não existisse diferença substancial entre um retrato padrão de estúdio *carte-de-visite*, quer fosse realizado em Paris, Londres, Viena, Roma, Nova York, Washington, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo ou Porto Alegre, apesar das grandes ou pequenas disparidades existentes entre as culturas específicas das cidades. Havia razões técnicas para que isso ocorresse – como o emprego do mesmo tipo de câmara, de iluminação, de negativo (de colódio úmido), de papel

⁴ Não se incluem as produções anteriores a 1880, pois eram mais singelas e foram realizadas sem que os profissionais fossem devidamente especializados ou definitivamente estabelecidos na cidade.

⁵ Por exemplo, no “*Alkazi Foundation for the Arts*” (acparchives.com), em Nova Delhi, há uma vasta coleção de fotopinturas indianas, detalhadamente apresentada por Ebrahim Alkazi, Rahaab Allana e Pramod Kumar no catálogo “*Painted Photographs: Coloured Portraiture in India*”. A fundação também tem fotos de estúdio provenientes do Sri Lanka, Birmânia, Nepal, Tibete, Afeganistão, China e Japão. Sobre o mesmo tópico, destacam-se as publicações “*Embellished Reality: Indian Painted Photographs*”, de Deepali Dewan; e “*Allegory and Illusion: Early Portrait Photography from South Asia*”, de Christopher Pinney, Beth Citron e Rahaab Allana.

fotográfico (albuminado) montado sobre o mesmo suporte (os cartões no formato *carte-de-visite* ou *carte cabinet*), de fundos pintados e demais ornamentos e acessórios de estúdio – mas, existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira idealizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero.⁶

Desta forma, tal pesquisa se define a partir do estudo e reaveriguação de fundamentos centrados na história da fotografia e apresenta como escopo metodológico a organização dos diferentes agrupamentos de fontes imagéticas aqui relacionadas a partir de uma categorização das diferentes tipologias de fotografias associadas ao meio pictórico e de pinturas associadas ao meio fotográfico. A proposta aqui desenvolvida teve como motivação basilar a ausência de pesquisas históricas específicas sobre o objeto de investigação explicitado. A maioria das produções bibliográficas pertinentes à prática e circulação de imagens em Curitiba não chega a adentrar com profundidade nas particularidades das relações entre fotografia e pintura; e os trabalhos em que encontramos informações relacionadas a este assunto mostraram-se em um estado ainda inicial, evidenciando portanto a possibilidade de uma análise pontual que contribuísse para adensar a narrativa acerca do tema.

Foram encontradas três principais referências sobre as aproximações entre a pintura de Alfredo Andersen e a fotografia dos Volk, ligação profissional que se tornou o eixo de minha investigação. Na tese de Amélia Siegel Corrêa⁷, além dela apresentar algumas fotografias atribuídas a Andersen e mencionar suas fotopinturas, aventou que a maioria os retratos produzidos sob encomenda pelo pintor pudessem ter sido produzidas a partir de fotos. Paralelamente, Giovana Simão⁸ assinalou detalhes sobre o momento em que Andersen dividira espaço com os Volk no estúdio da Marechal Deodoro, ressaltou informações sobre a aproximação dos fotógrafos com a classe artística local e sugeriu haver uma inspiração pictórica nos retratos tomados por Fanny Paul Volk. Por fim, um artigo mais recente de Ricardo Carneiro Antônio⁹ trata brevemente sobre a proximidade entre a escola de Andersen e o Estúdio Volk, com argumentos mais pontuais sobre os indícios de que o pintor havia se utilizado de fotografias (e havia fotografado) como recurso didático para o desenho.

⁶ VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000. p.25.

⁷ CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: Alameda, 2014.

⁸ SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia. UFPR. Curitiba, 2010.

⁹ ANTÔNIO, Ricardo Carneiro. *Imagem e história: o ensino da arte nas fotografias e pinturas de Alfredo Andersen*. Cadernos de História da Educação. v.14, n. 2, mai./ago. 2015. p.685-700.

Já em relação ao panorama nacional, pesquisas mais recentes foram desenvolvidas pontualmente, sendo os fotógrafos e pintores relacionados entre si principalmente em decorrência da colorização de fotografias, ou seja, da fotopintura; ou com relação às pinturas de retrato a óleo com desenhos baseados em fotos, as ampliações a óleo. Entre tais proposições, destaco alguns textos que contribuíram para o entremear desta pesquisa. Primeiramente, as análises realizadas por Antonio Franceschi¹⁰ e Ana Kalassa El Banat¹¹ autores que inferiram aproximações entre as fotografias de Marc Ferrez com pinturas de Nicolò Facchinetti e Benedito Calixto, respectivamente; Sonia Umburanas Balady¹² pontuou em sua dissertação sobre a obra de Valério Vieira que em meio às suas experimentações com o *composite* (a fotomontagem), havia também a prática da pintura sobre fotos; em um artigo sobre o uso da fotografia por artistas brasileiros, Camila Dazzi¹³ debateu a presença fotográfica como meio de divulgação e circulação de obras de arte, a partir das fotos de Zeferino da Costa, Henrique Bernardelli e Pedro Weingärtner. Por fim, além destes autores, pontuo em especial o trabalho de Vladimir Machado, autor que contribuiu com vários artigos (feitos a partir de sua tese) sobre as aproximações entre as pinturas de Pedro Américo e a técnica fotográfica pela cópia¹⁴ e com a divulgação de pinturas por meio de cartões postais¹⁵. Outra contribuição deste autor¹⁶ que é relevante para esta pesquisa, trata sobre uma exibição pública realizada na Academia Imperial do Rio de Janeiro em 1859, em que os fotógrafos Chaix & Zeferino expuseram retratos fotográficos revelados diretamente “sobre telas de pintor” (*photography on canvas*), técnica amplamente utilizada e ao mesmo tempo veementemente criticada por profissionais da época, como o pintor Victor Meireles. Estes são os principais autores nacionais que tratam sobre as especificidades da relação entre fotografia e pintura abarcados nesta pesquisa, mas sublinho que pode-se também deparar eventualmente com informações pontuais sobre o tema em diversos estudos, geralmente sem um enfoque direto.

¹⁰ FRANCESCHI, Antonio Fernando de. Entre a fotografia e a pintura. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. 3.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. p.98-107.

¹¹ BANAT, Ana Kalassa El. A construção da memória entre a fotografia e a pintura: Imaginário e representação nas imagens de Santos da Segunda Metade do Séc. XX. In: *Ceciliana*, nºesp. Mai. 2012.

¹² BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte. USP. São Paulo: 2012.

¹³ DAZZI, Camila. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 28, dez. 2012.

¹⁴ MACHADO, Vladimir. A fotografia na pintura da Batalha do Avahí (Paraguai) de Pedro Américo: A obsessão de representar com realismo o movimento. In: *Latitudes*, nº23 Abr. 2005.

¹⁵ MACHADO, Vladimir. Fotografias para o Barão do Rio Branco: O pintor Pedro Américo, como ‘diretor de fotografia’ na Itália (1889-1898). In: *19&20*, Rio de Janeiro, v.II, nº4, out. 2007.

¹⁶ MACHADO, Vladimir. Fotografias sobre tela de pintor: apropriações às fotopinturas. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: 19 a 23 out. 2010.

Bem, apesar das abordagens elencadas serem pertinentes e interessantes, ao ponderar sobre estes textos ficou evidente para mim que, na maioria dos casos, há escassez de um aprofundamento específico sobre as práticas envolvidas na associação entre pinturas e fotografias, mesmo a nível nacional. Os trabalhos científicos voltados para a problemática que identifiquei durante o processo desta investigação, em sua maior parte, mostraram-se algo rasos e sofrem de um problema conceitual – pois, nem os atributos particulares das diferentes categorias de imagens possíveis nesse entremeio, nem suas correlações, são identificadas ou debatidas com clareza. Em estudos sobre a categoria da fotopintura, por exemplo, percebe-se que os pesquisadores acabam deparando-se todos com os mesmos entraves, especialmente o silenciamento das fontes – percalços que são agravados pelo fato de, muitas vezes, as próprias imagens terem sido elaboradas de forma a propositadamente ocultar sua natureza mista. Além do mais, há uma animosidade histórica com essa categoria imagética que dificulta a elaboração de um conceito mais amplo, abarcando todas as suas especificidades. Déborah Borges chegou à conclusão de que atualmente “nenhum termo parece ser plenamente adequado para definir toda a gama de intencionalidades, usos e funções envolvidos na concepção e circulação dessas fotografias”¹⁷. Da mesma forma, Sylvie Treille constatou que o próprio termo “fotopintura” era problemático, por não tratar-se de um assunto diretamente estudado pela história das imagens: para a autora, a não assimilação da fotopintura enquanto uma prática *autêntica* da historiografia é uma das causas desta ausência de conceituação:

Quanto aos historiadores da Arte, eles não dedicam a esta técnica nenhum capítulo ou parágrafo, nem mencionam sobre sua existência, e, em consequência, não a nomeiam. O próprio termo ‘fotopintura’ não é devido ao discurso histórico ou estético, mas a uma denominação do fim do século XIX, encontrada em vários manuais práticos.¹⁸

Em parte, é preciso considerar que alguns dos argumentos pontuados no texto de Treille referem-se a um contexto anterior, pois desde a sua publicação (1990), como pontuado, já apareceram alguns estudos específicos voltados às categorias de imagens presentes nos entremeios da fotografia com a pintura. Porém, com relação especialmente à fotopintura, o

¹⁷ BORGES, Déborah Rodrigues. Representação como tensão na fotografia: Pensando a Fotopintura. In: *Estudos*. v.38, n°4, out. 2011. p.774.

¹⁸ Tradução de: “Quant aux historiens de l’art, ils ne consacrent à cette technique aucun chapitre ou paragraphe, ne mentionnent nulle part son existence, et par conséquence ne la nomment pas. Le terme même de “photopeinture” n’est pas un emprunt au discours historique ou esthétique, mais à une dénomination de la fin du XIXe siècle, trouvée dans divers manuels pratiques.” [TREILLE, Sylvie. Colorations sur photographie: la photopeinture. In: *Etnologie française*, vl. XX, n°4, 1990. p.439]

cenário historiográfico ainda não foi satisfatoriamente resolvido, de forma que estas questões permanecem relevantes. Segundo reflexões de Pedro Vasquez, isto se explica por haver certa antipatia acadêmica pelo assunto, herdada desde o século XIX e amparada por debates que desconsideram a intensiva parceria entre os meios fotográfico e pictórico e reduziam-na a um embate ou a uma prática duvidosa:

Por ser um produto híbrido, a meio caminho entre a fotografia e a pintura, a fotopintura foi encarada com antipatia por muitos historiadores, que a consideram do mais pronunciado mau gosto. Por sinal, a antipatia recua ao século XIX [...]. Dotado porventura de gosto menos sofisticado ou, quem sabe, mais abrangente que o de acerbos críticos da fotopintura, eu, pessoalmente, nada tenho contra o processo. Além disso, por não julgar o gosto de ontem com os parâmetros de hoje, chego até mesmo a achar muito interessantes [...]. Penso inclusive que não tardará o dia da revisão da fotopintura, com uma grande exposição ou um bom livro se encarregando de resgatar o gênero do limbo a que foi relegado [...] pois o mesmo ocorreu com o pictorialismo, por longos anos vilipendiado como um produto bastardo de fotógrafos burgueses [...]. Como também começa a ser revista a ideia de que a fotografia tenha causado uma ruptura definitiva ou um trauma indelével nas artes tradicionais [...]. Prova disso é que, entre aqueles entusiastas da fotografia e, em muitos casos, seus praticantes, figuraram os maiores artistas do período¹⁹

Para além da clara empatia pessoal de Vasquez em relação à fotopintura, pode-se identificar em suas pontuações a posição favorável à possibilidade do desenvolvimento de novos estudos referentes aos entremeios da fotografia com a pintura. Ele critica com ironia a antipatia corrente sobre o tema e enfatiza que a narrativa envolvendo um pretenso trauma entre os dois meios demarcada por muitos autores é ultrapassado, pois não trata-se necessariamente de uma oposição, mas sim de um reajuste dos papéis atrelados a esses dois meios nem tão distantes.

Pode-se traçar aqui um paralelo entre as interpretações de Pedro Vasquez e as proposições teóricas de Walter Benjamin em relação à imagem fotográfica, pois Benjamin levantou questões pertinentes sobre as aproximações entre a pintura e a fotografia em diversos textos esparsos. O autor assinalou elogiosamente as abordagens historiográficas que opunham-se à noção de embate entre os dois meios²⁰ e que relativizavam a importância do questionamento da fotografia como Arte: “no passado, gastou-se muito raciocínio discutindo-se inutilmente se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse previamente a questão

¹⁹ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p.47.

²⁰ BENJAMIN, Walter. Pintura e Fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(b). p.124.

de que sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte”²¹. Além disso, Benjamin concluiu que desde a invenção do daguerreótipo fotos foram meios auxiliares para o meio pictórico²² e que muitos dos melhores profissionais fotógrafos eram em realidade provenientes da pintura²³.

Sobre as categorias das quais iremos tratar nesta investigação, vale pontuar que Benjamin propôs leituras sobre diferentes aproximações entre elas, porém sem necessariamente aproximá-las ou classificá-las. Além de admitir a recorrência de pinturas de caráter fotográfico entre pintores conceituados (exemplificou este ponto com menção às vistas de Maurice Utrillo)²⁴, ele também debateu, por exemplo, o costume do retoque e a pretensão iconográfica das fotos de estúdio no século XIX. Para Benjamin, ao contrário do que ocorria entre pinturas referenciadas em fotografias, as imagens fotográficas que passavam por um processo maquilador de retoque e manipulação externa ao meio seriam em geral realizados por fotógrafos “comerciantes”, ou seja, pelos “maus pintores [que com intervenções manuais] se vingavam da fotografia” ao priorizar o lucro em detrimento do gosto estético²⁵. Ele também qualificou como um grande “despautério” os arranjos cênicos artificiais dos estúdios, os quais pretendiam simular “um ar artístico” por meio da repetição de cânones da pinturas que não eram nada convincentes nas fotos²⁶. Por outro lado, Benjamin assinalou um contraponto a esta questão ao observar o processo de manipulação da luz, por exemplo, como uma característica técnica imbuída do fenômeno aurático: “esse envolvimento que por vezes, de uma forma bela e adequada, é acentuado pelo recorte oval”²⁷. Vale mencionar aqui que, segundo Boris Kossoy, na trajetória histórica da fotografia sempre houveram possibilidades e costumes de intervenção e manipulação, os quais eram utilizados pelos profissionais especialmente como uma forma de acatar à relação de cumplicidade existente entre fotógrafo e clientela:

As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes,

²¹ BENJAMIN, 2015. Op. Cit. p.20.

²² BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(a). p.53.

²³ BENJAMIN, 2017(a). Op. Cit. p.67.

²⁴ BENJAMIN, 2017(a). Op. Cit. p.53.

²⁵ BENJAMIN, 2017(a). Op. Cit. p.58.

²⁶ BENJAMIN, 2017(a). Op. Cit. p.59.

²⁷ BENJAMIN, 2017(a). Op. Cit. p.60.

elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente.²⁸

Por fim, em seu texto sobre a questão da reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin²⁹ considerou que por meio das fotografias de pinturas tornou-se possível a democratização das imagens artísticas com a multiplicação e ampliação do alcance destas, aproximando-as então do espectador por colocá-las em situações de outra maneira impossíveis. Assim, capazes de alargar o alcance de exposição das imagens reproduzidas e, de forma inversamente proporcional, estreitar o seu valor de culto, os dispositivos técnicos transformaram a maneira pela qual a pintura era percebida, e, ao mesmo tempo, conquistaram lugar entre os processos artísticos³⁰. Sobre esta questão, Benjamin elencou entre suas Passagens, por exemplo, fragmentos de texto do cientista Louis Figuier (1819-1894) sobre a Exposição Universal de 1859, em Paris, onde, após intensos protestos, a fotografia pela primeira vez ganharia um espaço entre as Belas Artes: “em 1859, pressionada mais fortemente, a comissão dos museus concedeu, no Palácio da Indústria, um lugar para a exposição de fotografia, bem ao lado da exposição de pintura e de gravura, mas com uma entrada separada”³¹. Ora, se até aquele momento a fotografia era pertencente ao setor industrial, a ocasião do seu aceite na exposição era indicativa da abertura de precedentes para uma tendência à interpretação da fotografia como uma expressão do meio cultural, assim como a gravura e a pintura – mesmo que inicialmente de forma segregada. No mesmo texto de 1859, Figuier escreveu:

A objetiva é um instrumento como o lápis ou o pincel; a fotografia é um procedimento como o desenho e a gravura, porque o que faz o artista é o sentimento e não o procedimento. Todo homem que tenha uma inspiração feliz e a habilidade necessária pode, pois, obter os mesmos efeitos com qualquer um desses meios de reprodução. [...] Um fotógrafo hábil tem sempre seu próprio estilo, tanto quanto um desenhista ou um pintor.³²

É clara, na publicação de Figuier, a defesa dos dois meios como pertencentes ao mesmo nicho dentro do pavilhão das imagens artísticas. Se para o senso comum corrente no século XIX havia uma distinção de oposição – um suposto “embate”, que, como vimos, foi refutado por

²⁸ KOSSOY, Boris. *História e Fotografia*. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p.122.

²⁹ BENJAMIN, 2015. Op. Cit. p.14.

³⁰ BENJAMIN, 2015. Op. Cit. p.13.

³¹ FIGUIER, Louis. La photographie au salon de 1859. *Apud*. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. vl.2. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.1103. (Y6a,2)

³² FIGUIER. *Apud*. BENJAMIN, 2018. Idem. (Y6,7 e Y6a,3)

Benjamin – entre os meios fotográfico e pictórico, as colocações de Figuiier, pelo contrário, sinalizavam uma interpretação menos reducionista, onde ambos os meios poderiam pertencer a um lugar comum. Pois, de acordo com Laura Flores “para além de suas diferenças superficiais e de sua aparente independência, ambas as disciplinas [a fotografia e a pintura] pertencem a um paradigma maior, de tipo ideológico-cultural, que não apenas as engloba, mas também determina suas características”³³: a categoria geral das *imagens*. Por isso, ainda de acordo com a autora, parece irrelevante atribuir uma diferença para ambos os meios³⁴, já que o estatuto artístico não se define pela técnica em si, mas sim pelos seus usos e funções: a estética, o estilo, a destreza, a intencionalidade. Desta forma, também o caráter das produções realizadas a partir da aproximação entre dois meios diferentes não se limita a um caráter técnico, mas se estabelece e se justifica pelas intencionalidades de quem realiza essas imagens.

No cotejo destas questões deparei-me com a explícita necessidade de se propor um debate mais pontual em relação às diversas aproximações entre fotografia e pintura, que pudesse inseri-las em seu espaço histórico. Ou seja, com um sentido menos restritivo, entendido enquanto um conjunto de práticas mistas e heterogêneas possíveis de produção de imagens. Serão componentes desta pesquisa, portanto, as diferentes manifestações e resultados obtidos pelas alianças entre fotógrafos e pintores, englobando diversas categorias de imagens feitas por meio do uso da fotografia como referente da pintura ou da pintura enquanto referência para a fotografia. Trata-se de uma lógica visual ampla, histórica, e dada pela associação direta ou indireta entre as duas linguagens, muitas vezes inclusive de forma coletiva. Nesse sentido, é relevante o procedimento metodológico utilizado no levantamento que Heinz & Bridget Henisch³⁵ fizeram sobre as imagens mistas produzidas nos Estados Unidos por meio da associação entre a fotografia e outras linguagens imagéticas, sob o conceito de “*Mixed Media*”³⁶. Eles propuseram uma categorização apoiada na distinção entre os possíveis profissionais envolvidos na produção das tipologias encontradas pelos autores: a fotopintura, a fotogravura e a fotoescultura.

Assim, com o objetivo de sintetizar as diferentes possibilidades de imagens compostas entre esses meios, elaborei uma tabela de categorização, a qual apresento a seguir, referente às

³³ FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.7.

³⁴ FLORES, 2011. Op. Cit. p.9.

³⁵ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. *Mixed Media*. In: *The photographic experience: images and attitudes (1839-1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1993. p.85.

³⁶ O termo “*Mixed Media*” pode ter várias traduções e interpretações, a mais frequente delas é “Técnica Mista”, pois trata-se de um termo técnico utilizado na identificação de obras de arte. Porém, outra tradução possível e mais literal seria “meios mistos” ou “mídias mistas”.

imagens de caráter “misto” que permearam a trajetória dos profissionais estabelecidos em Curitiba no período abalizado nesta pesquisa. Por motivos didáticos, na tabela estão incluídas as tipologias relacionadas às aproximações com a pintura, gravura e escultura – porém, os dois últimos conjuntos não serão o foco desta pesquisa, merecendo investigações mais aprofundadas em outro momento.

	Pintura & Fotografia	Gravura & Fotografia	Escultura & Fotografia
Suportes diferentes	Suporte fotográfico/ Fotos com referente pictórico: <ul style="list-style-type: none"> • Fotos de pinturas e pintores; • Cenários pintados; • Pictorialismo. 	Suporte fotográfico/ Fotos com referente gráfico: <ul style="list-style-type: none"> • Fotos de gravuras; • Pictorialismo. 	Suporte fotográfico/ Fotos com referente escultórico: <ul style="list-style-type: none"> • Fotos de esculturas; • Estereoscopia.
	Suporte pictórico/ Pinturas com referente fotográfico: <ul style="list-style-type: none"> • Ampliação a óleo; • Pinturas <i>fotogênicas</i>. 	Suporte gráfico/ Gravuras com referente fotográfico: <ul style="list-style-type: none"> • Ilustrações e Charges em publicações ilustradas. 	Suporte escultórico/ Esculturas com referente fotográfico: <ul style="list-style-type: none"> • Bustos e efígies.
Mesmo suporte	Intervenção pictórica sobre material fotográfico: <ul style="list-style-type: none"> • Fotopintura ou Colorização; • Retoques. 	Produção gráfica de material fotográfico: <ul style="list-style-type: none"> • Fotogravura. 	Produção escultórica com material fotográfico: <ul style="list-style-type: none"> • Fotoescultura.

No cotejo das fontes imagéticas e documentais, foram identificadas três diferentes categorias que abarcam as relações entre fotografia e pintura. Estas relações são diferenciadas, em primeiro lugar pelo compartilhamento do suporte e, em segundo lugar, pelo referente a que concernem. Na primeira categoria, encontram-se as fotografias de referente pictórico – ou seja, que não dividem o suporte com a pintura, porém direta ou indiretamente apropriam-se de sua imagem e códigos estéticos. Incluem-se aqui, ainda, as fotografias de pinturas e pintores em formatos de ampla reprodutibilidade, ou seja, a pintura não como referente, mas enquanto temática. A segunda categoria alude às pinturas de referente fotográfico, ou seja, que a utilizam como referência para a cópia manual ou para a ampliação, não expressando divisão do suporte com a imagem fotográfica. Por fim, a terceira e última categoria a ser abordada inclui procedimentos em geral denominados como fotopinturas, que são imagens feitas sobre o material fotográfico com o uso de instrumentos próprios da pintura – ou seja ambos compartilham o mesmo suporte. Sobre esta categorização, no entanto, é importante ter em mente que todas as tipologias organizadas nesse estudo muitas vezes eram realizadas pelos

mesmos agentes, mas de forma heterogênea. Por este motivo, elas não são categorias estanques, mas têm uma relação dinâmica e por vezes se interpõem, complementando umas às outras. Trataremos mais detalhadamente sobre estas categorias ao longo dos capítulos.

A fim de sistematizar o caminho de tal estudo, esta pesquisa foi dividida em seis capítulos, sendo os três primeiros de caráter teórico e contextual, com apresentação de debates introdutórios às análises dos conjuntos de fontes arrolados nesta dissertação, os quais serão categorizados nas três partes finais.

No primeiro capítulo, tratar-se-á de forma introdutória sobre as possíveis justaposições entre os meios fotográfico e pictórico num âmbito teórico³⁷, desde a organização de um modo de ver objetivo ao processo de transposição referencial das imagens entre ambas as linguagens. O segundo capítulo, por sua vez, apresentará uma visão contextual do cenário paranaense na transição entre os séculos XIX e XX³⁸, e com isto se deliberará sucintamente sobre a forma pela qual desenvolveu-se em Curitiba o meio de produção de imagens onde realizaram-se as categorias analisadas nesta pesquisa³⁹, apresentando as trajetórias dos principais profissionais definidores desse sistema de circulação de imagens⁴⁰. Para amparar este breve olhar contextual, contribuirão algumas epístolas, trechos selecionados de periódicos daquele período (disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional) e fotografias da Coleção Julia Wanderley⁴¹. Enfim, como encerramento desta seção preliminar e fulcral da pesquisa, no terceiro capítulo será apresentado um primeiro olhar sobre o movimento de aproximação profissional entre pintores e fotógrafos na passagem para o século XX. Em paralelo, a anteposição da análise de uma das tipologias da categoria das fotografias de referente pictórico – os *cartões postais de obras de arte e retratos de artistas*⁴² – contribuirá para uma leitura sobre a dinâmica entre os dois meios e exemplificará como funcionou esta categoria fotográfica na circulação e consagração da própria figura do pintor⁴³.

³⁷ Contribuirão para tal escopo principalmente as proposições de Arlindo Machado, Laura Flores, Philippe Dubois e Ernst H. Gombrich.

³⁸ Centrada em Sergio Nadalin, Magnus Pereira, Luis Fernando Pereira, Aparecida Bahls e Angela Brandão.

³⁹ Com o aporte de Marilda Queluz, Rosane Kaminski, Dulce Osinski, José Humberto Boguzewski, Rosemeire Odahara Graça e Alan Witkoski.

⁴⁰ Especificamente: Giovana Simão, Sabrina Cadori, Amélia Siegel Corrêa, Luciana Santana e Iriana Vezzani.

⁴¹ Partes da coleção podem ser localizadas no Instituto Histórico-Geográfico do Paraná, na Casa da Memória e no Munespi, mas há ainda relevante parcela em posse da família. Atualmente, é possível visitar reproduções fac-similares de algumas fotografias também no Memorial Julia Wanderley, em exposição permanente no Colégio Estadual Julia Wanderley.

⁴² As fontes analisadas serão provenientes principalmente do acervo do Museu Alfredo Andersen.

⁴³ Para esse debate, será proposto um diálogo entre a teoria sobre a reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin e autores da história da fotografia, especialmente Arlindo Machado, Laura Flores, André Rouillé e Annateresa Fabris.

Nos três capítulos posteriores, serão estudadas as respectivas categorias sintetizadas e propostas nesta dissertação, traçando um paralelo com o contexto europeu e brasileiro. O quarto capítulo abordará as fotografias de referente pictórico do Estúdio Volk (disponíveis no acervo da Casa da Memória), com a definição de quatro tipologias de associação: a teatralização, o uso de cenários pintados, a iluminação e as possibilidades do pictorialismo⁴⁴. Em seguida, o capítulo cinco tratará sobre as pinturas de referente fotográfico, ou seja, os esboços fotográficos, as pinturas *fotogênicas* e as ampliações a óleo⁴⁵. Serão estudados nesta seção os retratos de Alfredo Andersen que foram feitos a partir de fotografias. Sobre os conjuntos de fontes desta seção, no Museu Alfredo Andersen destaca-se o agrupamento de fotos atribuídas ao pintor. Comparações entre fotos e obras de Andersen contribuirão para as análises ensejadas neste estudo, assim como documentos institucionais e recibos pertencentes ao Museu Paranaense – um dos clientes das “ampliações a óleo” feitas em parceria com os Volk. Por fim, o capítulo final desta dissertação versará sobre os tipos de fotopintura encontrados no contexto abalizado por este estudo, em um processo de dupla autoria realizado em conjunto por Andersen e pelo Estúdio Volk. Em relação ao aporte teórico, será traçado um comparativo com o contexto nacional e norteamericano⁴⁶. Dentre as principais fontes envolvidas nesta categoria, trataremos das ampliações fotográficas produzidas pelos fotógrafos do Estúdio Volk e coloridas por Alfredo Andersen, como a série de fotopinturas “Jovens Camponesas Rutenas”, atualmente pertencentes ao acervo do Museu Paranaense.

⁴⁴ Com base nos textos de Walter Benjamin, François Soulages, Helouise Costa e Maria Teresa Bandeira de Mello. Sobre a tradição pictórica, utilizo sobretudo textos de Peter Burke e Gombrich.

⁴⁵ Contribuem para tal estudo Sergio Miceli, Annateresa Fabris e Vladimir Machado.

⁴⁶ Pontuo as contribuições especialmente de Pedro Vasquez, Maria Inez Turazzi, e o estudo aprofundado e pontual de Heinz e Bridget Henisch.

CAPÍTULO 1 – A VISÃO OBJETIVA: PINTURA & FOTOGRAFIA

Sua Santidade Leão XIII acaba de remetter à priceza Izabel da Baviera o seguinte elogio da sua photographia em verso latino: Ars photographica [...]: Oh! Imagem formada pelo sol, quanto exactamente reproduzes o olhar brilhante e a graça da physionomia! Maravilha do genero humano, novo prodigio! Um emulo de Apelles não saberia pintar no natural um quadro mais formoso.

– *A Pacotilha*, 1893.⁴⁷

No século XIX, os ideais modernos, o desenvolvimento dos estudos científicos e a nova dinâmica da sociedade industrial garantiram as condições necessárias para o invento de novos dispositivos técnicos voltados inclusive para a produção e veiculação de imagens em todo o mundo ocidental. Neste conjunto, estão abarcadas a tipologia, a impressão litográfica e a fotografia. Com o crescimento das elites urbanas foi ampliado o acesso a atividades culturais diversificadas, e a demanda por imagens foi intensificada, principalmente no setor da imprensa, com a proliferação de jornais e revistas ilustrados⁴⁸. Assim, com o desenvolvimento do automatismo e mecanicidade modernos, *imagens* passariam a ser produzidas em alta escala e a baixo custo; e, nesse ínterim, a litografia e a fotografia, como novos instrumentos a serviço da reprodutibilidade técnica, contribuiriam para a renovação de um “modo de ver” objetivo.

Com a *litografia*, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse processo, muito mais preciso [...] permitirá às artes gráficas, pela primeira vez, não só reproduzir obras de forma ampla, como elas faziam, mas trazer todos os dias novas criações ao mercado. Graças à litografia, as artes gráficas puderam ilustrar a vida cotidiana e se situar no mesmo nível da imprensa. Mas a litografia será superada pela *fotografia* poucas décadas depois de ser descoberta. Com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução de imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva. Como o olho capta com mais rapidez do que a mão é capaz de desenhar, acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução de imagens⁴⁹.

Assim, na análise de Walter Benjamin, a fotografia logo superaria a litografia enquanto dispositivo técnico para a reprodução e circulação de imagens nas grandes cidades. Houve uma

⁴⁷ A PACOTILHA. Ano XIII, nº6. Maranhão. 7 jan. 1893, p.2. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

⁴⁸ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do Design*. São Paulo: Blucher, 2000. p.44.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____; *Et.all. Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p.13.

proliferação intensa da técnica desde o início de sua comercialização, possibilitada pelos serviços dos estúdios fotográficos e, posteriormente, pela câmera fotográfica instantânea. Desta forma, a fotografia logo tomaria lugar enquanto modo de ver objetivo da sociedade moderna, pois era considerada uma ferramenta mais prática e imparcial em comparação a outros meios antecedentes.

A fotografia apareceu com a sociedade industrial, em estreita ligação com seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações –, mas, também, com a democracia. Tudo isso, associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores.⁵⁰

A primeira imagem de natureza fotográfica a ser produzida (com sucesso) foi obtida por Nicéphore Niépce em 1826, por meio da *Heliografia* e realizada inicialmente com o objetivo de automatizar e aperfeiçoar a qualidade da impressão gráfica: “Aquilo que a impressão natural direta de Walgenstein havia representado para a era de Gutemberg, a *heliografia* deveria vir a representar para a nova aliança midiática entre a rotogravura e a litografia”⁵¹. Mas, posteriormente, a técnica de Niépce passaria a interessar a outros profissionais, como os pintores Franz Andreas Bauer (1758-1840) e Louis-Jacques Daguerre (1787-1851), enquanto um gênero independente – ou seja, diferenciado das demais espécies de reprodução imagética. Por muito tempo, porém, foi desconsiderada pela história a participação de Niépce na invenção da fotografia, e esta foi amplamente creditada a Daguerre⁵², pela invenção da técnica que no ano de 1839 ficaria conhecida como Daguerreotipia⁵³. É digno de nota, portanto, que a *invenção* da fotografia não ocorreu isoladamente. Pelo contrário, muitos outros indivíduos por todo o mundo também anunciaram naquele mesmo período os seus próprios procedimentos e suas novas descobertas – como, por exemplo, o pintor Hercules Florence (1804-1879)⁵⁴, que em 1833 teria também concebido uma técnica fotográfica no Brasil. No entanto, estes outros

⁵⁰ ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. p.16.

⁵¹ KITTLER, Friedrich. *Midias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. p.178.

⁵² GIACOMELLI, Ivan. *A transição tecnológica do fotojornalismo: Da câmara escura ao digital*. Florianópolis: Insular, 2012. p.33.

⁵³ O Daguerreótipo produzia uma imagem diretamente positiva sobre uma chapa de cobre revestida de prata, ou seja, sem a possibilidade da reprodução de cópias. Sua identificação com o nome de Daguerre evidenciava a intenção de tratá-la como um gênero independente. O processo foi popular até a difusão do colódio úmido. [FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.95]

⁵⁴ Antoine Hercules Romuald Florence nasceu em Nice e faleceu em Campinas. Chegou ao Brasil em 1824, e trabalhou com pintura, tipografia e registros iconográficos em expedições científicas. Foi também um estudioso da poligrafia. Seus estudos em torno da luz e da fotografia iniciaram-se por sua preocupação com o realismo pictórico. Porém, Florence deixou esta atividade de lado ao tomar conhecimento da invenção de Daguerre. [KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.]

inventos foram, em geral, eclipsados pelo Daguerreótipo, não somente por razões técnicas (ainda hoje considera-se que este formato possuía extrema qualidade), mas também por motivos publicitários: Louis Daguerre era amigo do político e físico François Arago (1786-1853), que, além de apoiá-lo publicamente, conseguiu aprovar uma lei para estipular o pagamento de uma pensão vitalícia ao inventor. Desta forma, em pouco tempo o daguerreótipo se espalharia globalmente e tornar-se-ia um verdadeiro sucesso comercial, principalmente por meio da produção de retratos para a classe burguesa, segundo François Brunet & William Becker⁵⁵.

Nesse meio tempo, no Brasil, as primeiras demonstrações da produção de Daguerreótipos foram noticiadas nos jornais cariocas do século XIX, como o “*Jornal do Commercio*”, que elogiosamente divulgou a chegada deste novo aparato ao Rio de Janeiro em 1840 e descreveu alguns detalhes da execução das imagens pelo abade francês Louis Compté:

Finalmente passou o *daguerrotypo* [sic] para cá os mares, e a *photographia*, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por *theoria* [...]. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux *hum* ensaio *photographico* tanto mais interessante, quanto *he* a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos *Brazileiros*. Foi o *abbade* Combes [sic] que fez a *experencia*: *he hum* dos viajantes que se acha bordo da *corveta* franceza *L’Orientale*, o qual trouxe *comsigo* o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio *delle* se *obtem* a representação dos *objectos* de que se deseja conservar a imagem. *He* preciso ter visto a *cousa* com os seus proprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros *objectos circumstantes* se *acharaõ* [sic] reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a *cousa* tinha sido feita pela propria mão da natureza, e *quasi* sem intervenção do artista.⁵⁶

Fica evidente, na declaração do jornalista anônimo, o espanto das testemunhas brasileiras em relação à facilidade da representação de imagens por meio do Daguerreótipo, além da extrema rapidez de sua execução (apenas nove minutos!). Destaca-se ainda a importância dada ao caráter realista da imagem, com sua precisão minuciosa no registro de qualquer objeto desejado. Por fim, faz-se uma comparação entre a tomada fotográfica e a criação de uma obra de arte sem a intervenção de um artista, mas apenas partindo da própria natureza: se até o século XIX a única possibilidade de produção de imagens partia individualmente das habilidades manuais de pintores, desenhistas e gravadores, as primeiras fotografias anunciavam a possibilidade de uma produção imagética então considerada mais rápida, barata e objetiva.

⁵⁵ BRUNET, François; BECKER, William. *L'héritage de Daguerre en Amérique: Portraits photographiques (1840-1900) de la collection William B. Becker*. Paris: Mare & Martin, 2013. p.19-21.

⁵⁶ JORNAL DO COMMERCIO, Ano XV, nº15, 17 Jan. 1840, p.1. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

NOVOS APARATOS E FORMAS DE VER

Apesar do espanto em relação ao invento e suas possibilidades imagéticas, a associação da imagem fotográfica com uma pretensão objetiva não era exatamente uma novidade: a própria câmera fotográfica leva também o nome de “*objetiva*”, por sua “precisão” e “veracidade”. Isto partiu de uma construção histórica fundada principalmente na tradição mimética da pintura ocidental. Segundo Arlindo Machado⁵⁷, a reprodução do mundo visível não era uma aspiração exclusiva do século XIX e tampouco pode ser associada apenas à tecnologia fotográfica, pois foi desenvolvida e aperfeiçoada por muitos e muitos séculos, enquanto componente fundamental para uma prática figurativa livre das estilizações e codificações individuais proveniente das “mãos” dos artistas. E o conhecimento científico envolvido na invenção da fotografia foi derivado de um longo processo de pesquisas principalmente relacionadas ao uso de equipamentos óticos.

Os primeiros registros sobre o uso da câmara escura datam do século XIII, e tratava-se de um cômodo fechado e escuro, com um pequeno orifício por onde a luz penetrava e projetava na parede oposta uma imagem invertida. O físico, matemático e astrônomo árabe Ibn Al-Haytham (965-1038), conhecido como “Alhazan”, viria a contribuir para os conhecimentos óticos envolvidos neste aparato por meio das pesquisas descritas em seu tratado, o “*Opticae thesaurus*”, publicado com tradução latina na Europa em 1572. É possível que por meio desta publicação, Alhazan tenha influenciado no ocidente a difusão de algumas teorias que envolviam, por exemplo, os princípios físicos da propagação da luz solar, da refração, da reflexão e da projeção. Na antiguidade os espelhos já eram bastante utilizados para refletir e projetar imagens, porém após o Renascimento estes refinaram-se e passaram a ser produzidos com vidro e em escala comercial, obtendo-se um resultado mais eficaz e uniforme.

Seria também durante o Renascimento que as primeiras publicações específicas sobre a câmara escura apareceriam, citando-se principalmente o texto publicado em 1521 por um discípulo de Leonardo Da Vinci (1452-1519). Este, aliás, como era especialista em diversas áreas, além de utilizar a câmara escura para produzir pinturas, também fez vários estudos científicos em torno da física ótica⁵⁸. Para profissionais como ele, que se utilizavam da câmara escura na produção imagética, era evidente que o aparato ocasionava muitas distorções nas imagens captadas, reduzindo a sua precisão e, portanto, a sua *qualidade*. Pode-se dizer que a solução para este empecilho teve uma pequena contribuição das pesquisas

⁵⁷ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Gustavo Gili: São Paulo, 2015. p.13.

⁵⁸ GIACOMELLI, 2012. Op. Cit. p.22.

como o “*Opticae thesaurus*”, pois as câmaras seriam então aprimoradas com a utilização de lentes⁵⁹ para o ajuste da nitidez, além do uso de espelhos para que se invertesse novamente a imagem projetada⁶⁰. Mais tarde, para facilitar o seu uso, foram também criadas câmaras de mesa e portáteis – bastante utilizadas por pintores como Albrecht Dürer (1471-1528), Johannes Vermeer (1632-1675), Canaletto (1697-1768), entre outros – e a câmara clara, um dispositivo ainda mais simples, pois todo o sistema estava incluído na ponta de uma pequena haste.

Em relação à influência dos equipamentos óticos para a produção pictórica, o pintor e fotógrafo David Hockney (2001) defendeu a hipótese de que o uso da câmara escura, lentes e espelhos disseminou-se mais amplamente a partir do século XV, tornando-se praticamente uma regra entre pintores ocidentais por vários séculos, seja com seu uso direto ou por meio da imitação estilística nas academias:

Muitos historiadores da arte sustentaram que certos pintores usavam a câmara escura em sua obra – Canaletto e Vermeer, em particular, são muitas vezes citados – mas, que eu saiba, ninguém sugeriu que a óptica foi usada tão amplamente ou tão cedo quanto sustento aqui [...]. Fica perfeitamente claro que alguns artistas usaram a óptica diretamente e outros não, embora após 1500 quase todos pareçam ter sido influenciados pelas tonalidades, sombreado e cores encontradas na projeção óptica. Brueghel, Bosch, Grünewald de pronto vêm à cabeça que não se envolveram no uso direto da óptica. Mas terão visto pinturas e desenhos feitos com ela, e talvez até mesmo algumas projeções (ver projeções ópticas é usá-las); e, como aprendizes, provavelmente copiaram obras com efeitos ópticos [...]. Tudo o que estou dizendo é que, bem antes do século XVII, quando acreditamos que Vermeer estivesse usando uma câmara escura, os artistas dispunham de uma ferramenta e a utilizavam de forma antes desconhecida pela história da arte.⁶¹

Segundo o autor, a presença de aparatos óticos nos ateliêres de pintores teria sido um atraente facilitador, pois possibilitaria a reprodução mais imediata e convincente da realidade, especialmente em se tratando de retratos encomendados. Dentre as “provas visuais” de Hockney, apesar de algumas colocações pretensiosas, foram apontados, por meio de experimentações das técnicas originais e análises comparativas⁶², vários indícios da influência das projeções óticas na representação de detalhes que exigiam mais realismo, como rostos, mãos, roupas, objetos e

⁵⁹ Há evidências de que chineses e árabes usavam lentes já no séc. X. Porém, o desenvolvimento das lentes foi mais expressivo após o invento do formato convexo de pequena curvatura, no séc. XIII, usado na produção de óculos. No séc. XVI apareceram as primeiras descrições de telescópios e lentes de grande distância focal. [ÉVORA, Fátima Rodrigues. *A descoberta do telescópio: Fruto de um raciocínio dedutivo?*. Cad. Cat. Ens. Fís., VI.6., Florianópolis. Jun 1989.]

⁶⁰ Um diagrama pode ser observado no Anexo 1.

⁶¹ HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobindo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.14-17.

⁶² Um exemplo das análises comparativas de Hockney pode ser analisado no Anexo 2.

texturas. Muitos artistas⁶³ autores de imagens extremamente realistas e detalhadas, mas que não deixaram esboços e desenhos, são apontados como possíveis utilizadores da câmara escura. Dentre estes, a maioria selecionava ou modificava elementos intencionalmente para agradar a clientes, ou simplesmente para conseguir uma composição mais harmônica. Por outro lado, sobre as pinturas de Vermeer, David Hockney observou que o pintor parecia “encantado” com os efeitos produzidos pela lente, passando a reproduzi-los. Por este motivo, o uso do aparato seria mais reconhecível em suas obras do que nas de outros pintores.

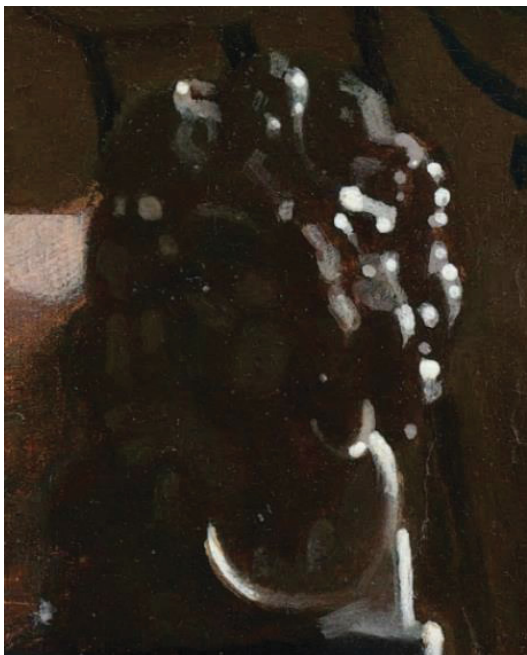


Figura 1 – Detalhe da pintura “Moça com chapéu vermelho”, de Johannes Vermeer, c. 1665.⁶⁴

Fonte: National Gallery of Art (Nga.gov)



Figura 2 – Fotografia experimental de Harry Beville, n.d.

Fonte: National Gallery of Art (Nga.gov)

Em “Moça com chapéu vermelho”, por exemplo, Vermeer representou os leões entalhados na cadeira de forma difusa, com poucos detalhes reconhecíveis, como se estivessem fora de foco (Fig.1). Vê-se ainda uma iluminação lateral destacada por pontos brancos e precisamente colocados. O efeito ótico reproduzido é muito semelhante ao da fotografia feita por Harry Beville (Fig.2) em referência, justamente, aos leões desfocados de Vermeer. De acordo com Arlindo Machado⁶⁵, essas “anomalias” da reprodução denunciam a intervenção do mediador óptico, pois são fenômenos gerados pela refração da luz nas lentes e não poderiam ter

⁶³ Os principais artistas pontuados por Hockney enquanto possíveis utilizadores da câmara escura são: Ingres, Moroni, Bronzino, Giorgione, Van Dyck, Van Honthorst, Caravaggio, Rafael, Holbein, Memling, Van Eyck, Campin, Cotán, Carracci, De La Tour, Da Vinci, Dürer, Hals, Rubens, Cagnacci, Rembrandt, Velázquez, Chardin, Van Bylert e Fantin-Latour. [HOCKNEY, 2001. Idem.]

⁶⁴ A pintura completa encontra-se no Anexo 3.

⁶⁵ MACHADO, 2015. Op. Cit. p.36.

sido simplesmente imaginados pelo artista. Estes pontos de luz aparecem em toda a produção do artista e foram denominados como “efeito *pointillé*” por Norbert Schneider⁶⁶.

Uma assombrosa quantidade de detalhes realistas era conseguida pelos pintores que se utilizavam da câmara escura – minúcias que seriam extremamente difíceis (e improváveis) de serem percebidas a olho nu, sem nenhum auxílio ótico. Porém, ainda mais do que detalhes realistas, a ótica estava sujeita à projeção de distorções que não estavam presentes nos referentes por ela captados, mas que ocorreram, casual ou despercebidamente, em decorrência do desajuste focal. Além das pinturas desfocadas de Vermeer, David Hockney⁶⁷ cita também os equívocos na construção perspética em Hans Holbein como exemplos das imperfeições óticas que eram registradas durante a cópia da projeção⁶⁸. Outro exemplo representativo das distorções óticas é a pintura “Vista de Delft com vendedor de instrumentos”, de Carel Fabritius (Fig.3). Nela, o pintor reproduziu uma estranha curva nos contornos da rua em panorâmica, algo que provavelmente não correspondia com o que ele via de fato, mas se parece muito com o efeito causado pelas lentes de uma câmera (Fig.4).



Figura 3 - Detalhe da pintura “Vista de Delft com vendedor de instrumentos”, de Carel Fabritius, c.1652.⁶⁹

Fonte: SCHNEIDER, 2010, p.18.



Figura 4 – Fotografia de vista da cidade de Delft.

Fotógrafo não identificado. N.d.

Fonte: SCHNEIDER, 2010, p.18.

Apesar de seu extenso uso para a representação mimética da realidade, a importância da câmara escura está para além de uma mera ferramenta de desenho. De acordo com Laura Flores, “sua função mais importante seria a de se constituir em um modelo para a observação dos fenômenos empíricos e para a introspecção e autorreflexão características da modernidade”⁷⁰.

⁶⁶ SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer*. Colônia: Taschen, 2010. p.88.

⁶⁷ HOCKNEY, 2001. Idem.

⁶⁸ A obra citada é “Retrato de Georg Gisze” e a deformação perspética pode ser observada na mesa. Os detalhes desenhados na tapeçaria parecem afundar o centro da mesa. A imagem encontra-se no Anexo 4.

⁶⁹ A pintura completa encontra-se no Anexo 5.

⁷⁰ FLORES, 2011. Op. Cit. p.105.

Ou seja, a despeito de ser entendida enquanto uma projetora neutra do objeto representado, talvez mais do que isso a câmara escura projetasse ainda toda uma organização ideológica relacionada ao *sujeito que representa*, com sua visão objetiva⁷¹. Visão esta que seria herdada pela fotografia, após seu advento, e repassada largamente por pintores e outros produtores de imagens referenciados em fotos, contribuindo para agregar à pintura uma lógica “*fotogênica*”.

Para Flores⁷², a percepção ordenada do mundo visual – que ela conceituou como “visão objetiva” – materializou-se historicamente com o auxílio dos aparatos óticos e por meio da codificação das representações visuais (com a perspectiva). Por isso, significaram tanto uma importante ferramenta para a transfiguração de um mundo tridimensional para o espaço gráfico bidimensional, como também foram efetivas enquanto modelo epistemológico, em relação ao paradigma ocidental da visão objetiva. Este paradigma se organizaria especialmente a partir do reconhecimento de estratégias matemáticas, no século XV, que culminariam em uma mudança da percepção visual, originada com a “revolução” que representara a pintura em perspectiva⁷³. Segundo Gombrich, na antiguidade os helenísticos já conheciam o escorço e a profundidade, mas “nenhum artista clássico poderia ter desenhado a famosa avenida de árvores que nos conduzem ao fundo do quadro [...]. Foi Brunelleschi quem forneceu a artistas os meios técnicos para solucionar esse problema; e o entusiasmo que isso causou entre os seus amigos pintores deve ter sido imenso”⁷⁴. Ou seja, segundo o autor, a provável reação admirada dos observadores perante a ilusória materialização das imagens, representadas não somente com objetividade das fisionomias, por meio do uso de técnicas racionais de perspectiva, indicava a inauguração de uma nova forma de ver. Em análise sobre o afresco “A santíssima trindade com a Virgem, S. João e doadores” (Fig.5), de Masaccio (1401-1428), Gombrich pontuou:

Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando esse mural foi exposto e parecia um buraco na parede através do qual podiam ver uma capela no moderno estilo de Brunelleschi. Mas talvez ficassem ainda mais surpresos diante da simplicidade e grandeza das figuras que eram emolduradas por essa nova arquitetura [...]. Suas figuras, de fato, parecem estátuas. Foi esse efeito, mais do que qualquer outra coisa, que Masaccio intensificou pelo enquadramento em perspectiva no qual suas figuras foram colocadas. Sentimos como se quase as pudéssemos tocar, e essa sensação traz as figuras e sua mensagem mais perto de nós.⁷⁵

⁷¹ Por esse motivo, Flores sugeriu que talvez o sistema perspectivista estruturado por Alberti fosse um produto da câmara escura e sua visão monocular – e não o contrário.

⁷² FLORES, 2011. Op. Cit. p.104.

⁷³ GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p.229.

⁷⁴ GOMBRICH, 1999. Idem.

⁷⁵ GOMBRICH, 1999. Idem.

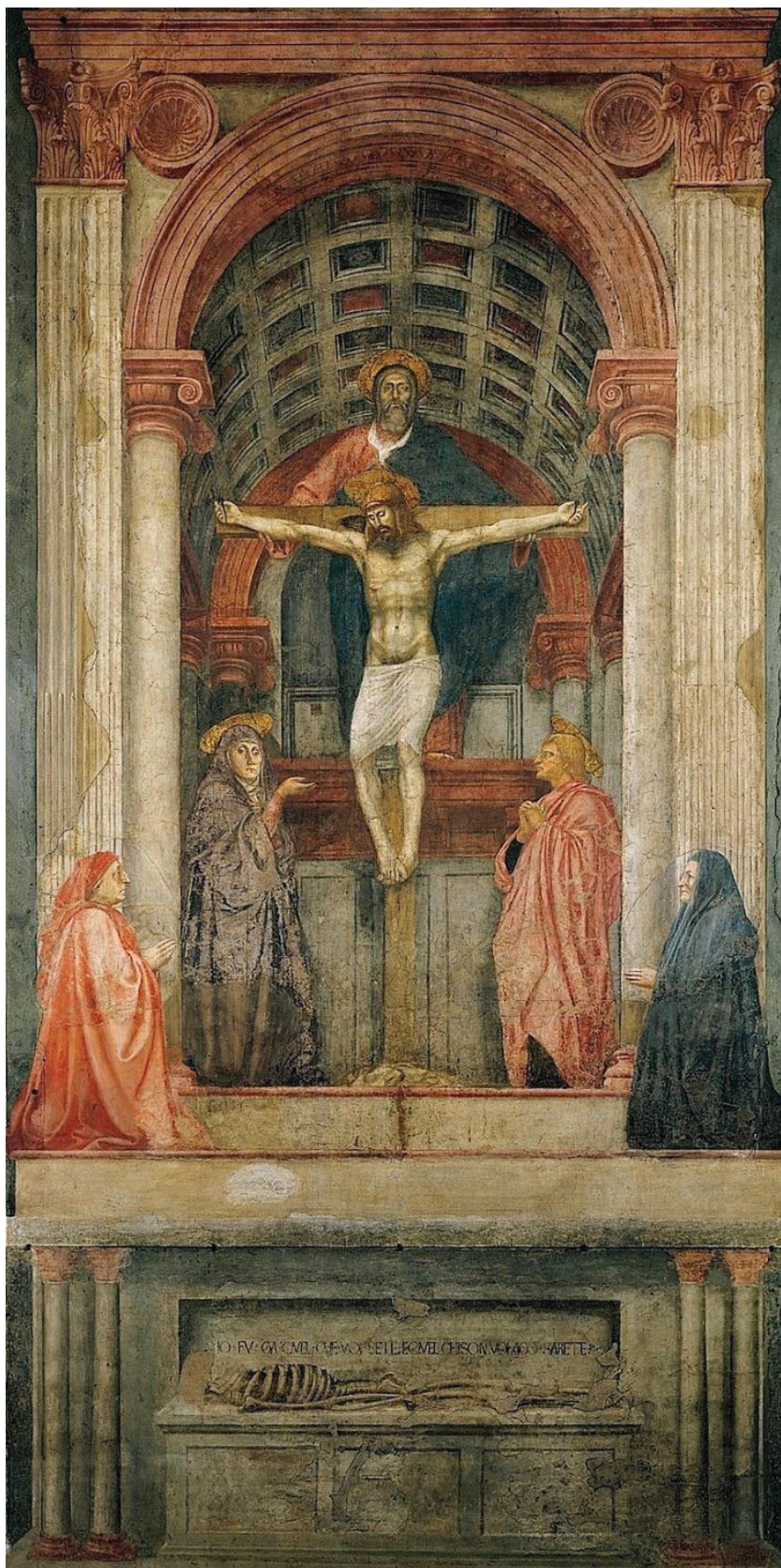


Figura 5 - Masaccio. “A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e doadores”. Afresco. 667x317cm. c.1425-8.

Fonte: GOMBRICH, 1999. p.228.

Sobre o funcionamento da perspectiva, o tratado de Leon Battista Alberti (1404-1472), publicado em 1435, propunha que o elemento fundamental deste sistema convincente de representar objetos tridimensionais em um plano, fosse uma “pirâmide visual” invertida que conduziria feixes do objeto até o olho, com a finalidade de criar uma ilusão espacial – característica também observada na obra de Masaccio. De acordo com Giulio Carlo Argan⁷⁶, na história da arte há dois modos diferentes de ver que dividem-se entre antes e depois da “perspectiva exata”⁷⁷. Para o autor, esta forma de representar estabelecia uma ordem espacial única (em comparação às antigas representações que apresentavam vários pontos de vista distintos), além de inserir matematicamente os objetos por meio da geometria projetiva, com suas proporções reduzindo-se relativamente à medida em que eles se distanciavam do observador. A partir desta estrutura, Alberti sugeriu aos pintores que, como ele, procurassem iludir aos observadores com imagens que criassem a impressão de uma “janela aberta”⁷⁸.

A perspectiva central e unilocular inventada no Renascimento introduziu nos sistemas pictóricos ocidentais a estratégia de um efeito de ‘realidade’ e fez com que os seus artífices mobilizassem todos os recursos disponíveis para produzir um código de representação que se aproximasse cada vez mais do ‘real’ visível, que fosse o seu *analogon* mais perfeito e exato. Não se tratava apenas de buscar recursos para representar o ‘real’, no sentido de que todo e qualquer sistema de signos busca de alguma forma se referir a algo ‘real’: a estratégia introduzida pela perspectiva renascentista visava suprimir a própria representação, na medida em que esse *analogon* buscado deveria ter espessura e densidade suficientes para se fazer passar pelo próprio ‘real’.⁷⁹

Esta estrutura era formulada, portanto, não simplesmente para representar um espaço ou objeto de forma mais realista, mas para simular a própria realidade – ou melhor, registrar o que seria assimilado como a forma *verdadeira* de ver – com o uso do maior número possível de recursos e códigos na representação, o que, ao mesmo tempo, deveria permanecer imperceptível aos olhos do observador. Porém, de acordo com Machado⁸⁰, além de uma representação verossímil, as leis da perspectiva linear representavam também a conquista de um espaço *fictício*. Sobre esta questão, Flores⁸¹ concluiu que para a cultura ocidental foi uma necessidade a definição

⁷⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte italiana*. VI.3. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.451.

⁷⁷ Denominada perspectiva *artificialis*, central, geométrica, unocular, linear e albertiana [MACHADO, 2015. Op.Cit.p.74]

⁷⁸ Alberti iniciou a descrição das etapas do método perspectivo dizendo: “Aqui, deixadas de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que aí será pintado” [ALBERTI *apud*. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. VI 13: O ateliê do pintor*. São Paulo: 34, 2014. p.106]

⁷⁹ MACHADO, 2015. Op. Cit. p.31

⁸⁰ MACHADO, 2015. Op. Cit. p.75

⁸¹ FLORES, 2011. Op. Cit. p.109

de um sistema de representação visual epistemológico e objetivo, em consequência de sua positividade científica – o que se intensificaria nos séculos subsequentes. A manutenção das tradições pictóricas em torno da visão objetiva, por meio da perspectiva *artificialis*, e o desenvolvimento de conhecimentos científicos sobre a ótica e a química, intensificaram, enfim, o anseio por reproduções imagéticas cada vez mais precisas.

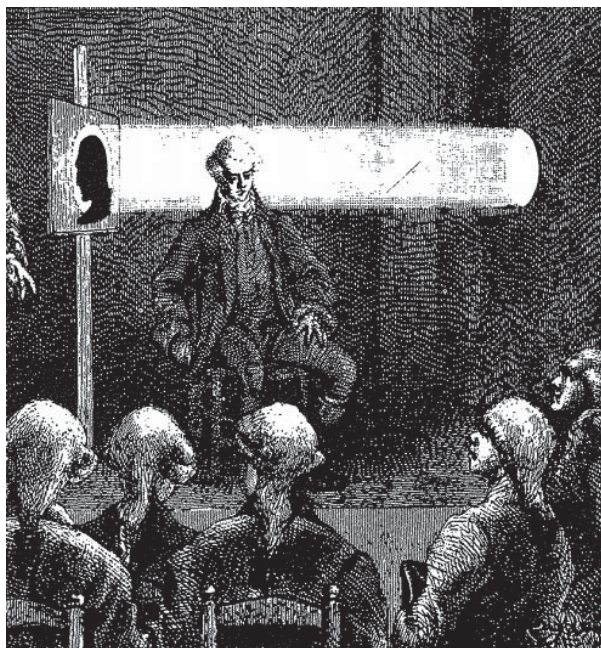


Figura 6 - Ilustração explicativa sobre o funcionamento do fisionotrafo em 1780.

Fonte: DUBOIS, 2006. p.137.



Figura 7 - John Barrett Kerfoot. "Retrato de Gertrude Käsebier". Fotografia. 12×8cm. 1904.

Fonte: Getty Museum (getty.edu/art)

Ademais, o uso laboral dos aparatos óticos – seja o perspectógrafo de Dürer, a câmara escura, o fisionotrafo, ou simplesmente reflexos em um espelho – era uma prática considerada perfeitamente confiável enquanto registro visual objetivo, porque estes provinham do âmbito científico. Especialmente em relação ao retrato, vale frisar que já a partir do século XVIII a representação de fisionomias por meio dos dispositivos óticos e de projeção luminosa eram conhecidos e utilizados por artistas para aperfeiçoar o desenho, por meio do registro de silhuetas em perfil, segundo Dubois⁸². Este procedimento seria então aperfeiçoado por Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), inventor de um aparelho utilizado para traçar silhuetas exatas das fisionomias de forma automática: o fisionotrafo (Fig.6). Como podemos observar, esta técnica em especial abria vários precedentes para a fotografia e para aparatos como a Câmara Solar (sobre a qual trataremos no capítulo 5). Os parâmetros deste tipo de registro continuaram a ser reproduzidos após a assimilação dos processos fotográficos, especialmente pela experimentação

⁸² DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9 ed. Campinas: Papirus, 2006. p.135-136.

com silhuetas à contraluz, como exemplificado pelo “Retrato de Gertrude Käsebier”⁸³, por John Barrett Kerfoot (1816-1881), registro publicado na revista “*Camera Work*” de Stieglitz (Fig.7)⁸⁴.

A aspiração pelo realismo logo incitaria a busca por formas mais rápidas de se captar automaticamente a imagem produzida com os aparatos óticos, e desta forma estabeleceriam-se as bases necessárias para a invenção de novos aparatos óticos (as câmeras fotográficas) e de uma nova categoria de produção visual ainda mais objetiva (a fotografia). Portanto, mais do que a simples descoberta inadvertida de um procedimento específico (como o daguerreótipo, o talbótipo, o calótipo ou a aristotíпия), a invenção da fotografia é resultado do encontro de conhecimentos, dispositivos e visualidades seculares: “de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade, à luz de certas substâncias. É esse encontro do universo do óptico com o da química que resultou neste primeiro sistema de registro dos fenômenos luminosos”⁸⁵.

Para Arlindo Machado⁸⁶, o mecanismo fotográfico foi elaborado essencialmente com a finalidade de resolver a obtenção automática e verossímil de imagens realizadas ainda dentro de uma tradição envolvida pelo método perspectivista, e portanto, indissociável deste. O efeito de objetividade concebido pelo autor de uma fotografia é investigado por Machado a partir do conceito de “Ilusão Especular”. Segundo o autor, trata-se do efeito ilusório desenvolvido na fotografia a partir de convenções imagéticas que contribuem para lhe atribuir um poder *supostamente* revelador, ou melhor, um resultado *aparentemente* realista. Sob este ponto de vista, a imagem fotográfica é ao mesmo tempo *motivada*, porque não há foto sem um referente, e *arbitrária*, porque os códigos da linguagem convertem a informação capturada em uma ficção “objetiva”, a partir de meios codificadores constitutivos do código fotográfico (e que são herdados da tradição visual pictórica), como a perspectiva, o claro-escuro, a pose, etc.

Nos domínios da figuração automática, o mundo imediato das impressões luminosas passa a ser trabalhado pelo código: isso quer dizer que ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico. Porém, com uma diferença fundamental [...]: uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade “objetiva” e “transparente”, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e da decifração, fazendo passar por “natural” e “universal” o que não passa de uma construção particular e convencional.⁸⁷

⁸³ Esta fotografia pertence a uma série de retratos de fotógrafos. Gertrude Käsebier (1852-1934) foi uma influente fotógrafa pictorialista americana.

⁸⁴ DUBOIS, 2006. Idem.

⁸⁵ ROUILLÉ, 2009. Op. Cit. p.33.

⁸⁶ MACHADO, 2015. Op. Cit. p.76.

⁸⁷ MACHADO, 2015. Op. Cit. p.14.

As expectativas em relação à objetividade fotográfica teriam sido aparentemente cumpridas com a invenção do daguerreótipo em meados do século XIX – pois nunca antes haviam sido vistas imagens tão exatas, a não ser, talvez, em um reflexo no espelho. Retomando aqui a repercussão nacional registrada nos jornais cariocas após a realização dos primeiros daguerreótipos de Compté, podemos perceber claramente tanto a importância dada à sua objetividade, quanto a relação intrínseca da técnica com a tradição pictórica neste artigo publicado em 1839 no “*Jornal do Commercio*”:

A *camara* luminosa levava grandes vantagens á *camara obscura* em hum sentido, se em outro *lhas* cedia; porque, se *ahi* o artista [...] compunha, ou antes copiava natural e verdadeiro o seu quadro; por outra parte, o alcance desta sua *magica* era sempre *mui* limitado [...], *ahi* *vinhão* *tambem* forçosamente as *differenças*, os erros e, quando menos, os desprimores. [...] *D’ora avante*, porém, sem palheta nem lápis [...] nem dispêndio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edificios e *paizagens* das longes terras; e o amante mais hospede nas *bellas* artes obter por si mesmo o retrato de seus amores, tão ao natural como o traz *debuxado* no coração e mais natural ainda porque não faltarão as miudezas mínimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar [...]. A delicadeza dos traços, a pureza das *fórm*as, a *exactidão* e harmonia dos tons, a perspectiva *aerea*, o primor das miudezas, isso tudo se apresenta com suprema perfeição. A lente, malsim terrível das melhores obras do desenho, que em todas encontra senões e *desares* inevitáveis para a arte, gire quanto *quizer* sobre estas figuras, fite *nellas*, quanto tempo lhe agradar, o seu olho *inexoravel*, *desesperar-se-ha* de não descobrir, senão perfeições, depois perfeições e sempre em tudo, perfeições. Não há porque nos espantemos: a luz, a própria luz foi a pintora.⁸⁸

Para o autor da notícia, portanto, o daguerreótipo constituía um aparato ao mesmo tempo científico e artístico, com o qual era produzida, em suas próprias palavras, uma imagem considerada “perfeita”, de forma automática, rápida e precisa. Minuciosa, a fotografia apresentava objetivamente coisas que o olho humano, imperfeito, não perceberia e não poderia reproduzir. Mesmo a possibilidade da perspectiva aérea foi apontada como um benefício da daguerreotipia, sendo, portanto, melhor reproduzido pelo aparato ótico do que pelo esforço manual de um pintor. Desta forma, o jornalista constatou que, condicionada às imperfeições da mão humana, a câmara escura perdia feio para a câmara *luminosa*. Para o século XIX, isto significava realmente uma “revolução nas artes do desenho”, como anunciava a manchete deste artigo do “*Jornal do Commercio*”.

⁸⁸ JORNAL DO COMMERCIO, Ano XIV, nº 98, 01 Mai. 1839, p.2. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

Levando-se em consideração que a invenção da fotografia está enraizada na pintura, pode-se concluir que os dois sistemas representativos são historicamente *indissociáveis*. Em observações sobre a natureza pictórica da fotografia, Flores⁸⁹ lembra que os primeiros experimentos fotográficos nasceram das frustrações de Niépce e Fox Talbot ao arriscarem incursões no desenho. Para a autora, se esses personagens fossem talentosos desenhistas, talvez não tivessem sentido a necessidade de realizar experiências com a câmara escura para tentar fixar a sua imagem de forma automática. É preciso considerar, também, que após a divulgação do daguerreótipo, que produzia imagens de extrema nitidez, as técnicas imprecisas de Niépce e Fox Talbot se tornariam obsoletas sem a associação artística cunhada pela transformação de seus aspectos negativos em “qualidades expressivas”⁹⁰. As primeiras nomenclaturas escolhidas por eles para definir seus procedimentos fotográficos, segundo Flores⁹¹, demonstravam essa conexão com uma intencionalidade de natureza “artística”, a exemplo da locução “desenhos *fotogênicos*” presente no livro “Lápis da natureza” de Fox Talbot, e o termo “*heliogravura*” ou “*heliografia*” empregado por Niépce. Ambos os temas reforçavam a característica gráfica identificada na essência das imagens obtidas por ambos os fotógrafos.



Figura 8 - William H. Fox Talbot. “Vista do Boulevard em Paris”. “O Lápis da Natureza”. Salt print. c.1844-46.
Fonte: Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)



Figura 9 - Gustave Caillebotte. “Boulevard Haussmann”. Óleo sobre tela. 65x82cm. c.1880.
Fonte: Gustavcaillebotte.org

Para Machado⁹², a câmera fotográfica fabrica uma representação com base no mesmo sistema unilocular utilizado na pintura desde o Renascimento: nos primórdios da fotografia, Talbot (Fig.8) produziu uma imagem em que insinuou-se uma visão “*gráfica*” em perspectiva

⁸⁹ FLORES, 2011. Op. Cit. p.91.

⁹⁰ FLORES, 2011. Op. Cit. p.153

⁹¹ FLORES, 2011. Op. Cit. p.94.

⁹² MACHADO, 2015. Op. Cit. p.86.

(Seria por causa do ponto focal? Da “visão aérea”? Quão mais literal poderia ser a janela de Alberti?). Da mesma maneira, a vista do pintor impressionista Gustave Caillebotte (1848-1894) demonstrou de forma precisa (por detrás da materialidade pictorial) a projeção longelínea da paisagem moderna observada através da janela (Fig.9). É relevante a inclusão do detalhe do parapeito em primeiro plano, como se no enquadramento o pintor tentasse aludir a um ponto de vista “real” – provavelmente influenciado por resultados observados em tomadas fotográficas, pois seu irmão, Martial Caillebotte (1853-1910), era fotógrafo. Os pontos de vista inusitados registrados nas pinturas impressionistas da janela de Caillebotte (Fig.10) seriam também encontrados, muito mais tarde, na fotografia de vanguarda (Fig.11) do pintor e fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946)⁹³.



Figura 10 - Gustave Caillebotte. “Vista da sacada”.
Óleo sobre tela. 1880.
Fonte: Google Arts&Culture.



Figura 11 - László Moholy-Nagy.
"Marseille, Rue Canebriere". 1929.
Fonte: Atgetphotography.com

O enquadramento proposto por Moholy-Nagy ao fotografar a vista aérea de uma rua com o seu ponto de fuga por dentre as grades de uma janela aproximava-se de uma estética que atuava para formular uma essência artística fotográfica. Ele acreditava na fotografia como um meio artístico independente e definiu em seus textos, enquanto professor da Bauhaus, uma separação clara entre fotografia e pintura, sendo fundamentalmente a pintura uma composição

⁹³ Karin Sagner, curadora da exposição “Gustave Caillebotte: An Impressionist and Photography” realizada na galeria Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2012, fez a comparação entre as janelas de Caillebotte e Moholy-Nagy em entrevista. Disponível em: <youtu.be/bK9AIApcwG0> Acesso em: 20 Jun. 2017.

com cores e a foto uma criação com luz⁹⁴. Primordialmente, ele se considerava um pintor, e não um fotógrafo. Porém, sua contribuição para o desenvolvimento da fotografia de vanguarda alemã, durante a República Weimar (1919-1933), foi especialmente em decorrência do uso exploratório da própria câmera e do referente fotográfico para produzir composições que, em muitos casos, aproximavam-se da abstração.

Moholy-Nagy criou composições de natureza-morta autorreferenciais que demonstraram possibilidades exclusivas, como se argumentou, da fotografia. Fotos de objetos do cotidiano vistos através de vidro tornaram-se temas comuns, junto com fotogramas e superposições [...]. As regras convencionais da fotografia foram igualmente desafiadas quando fotógrafos apontaram a câmera para cima ou para baixo, usavam linhas diagonais ou realçavam os detalhes criando close-ups dramáticos. Vistas aéreas de vias urbanas ou paisagens transformavam superfícies comuns em padrões geométricos⁹⁵

A experimentação com processos fotográficos estava diretamente ligada ao pictorialismo e aos movimentos vanguardistas. Neste escopo, Moholy-Nagy experimentaria os mesmos métodos compositivos abstracionistas que utilizava na pintura com os fotogramas, técnica baseada na sobreposição de objetos expostos diretamente sobre a chapa fotográfica, também utilizada por Man Ray, que inclusive a batizaria de Rayografia⁹⁶. O efeito de transparência era criado pela experimentação com exposições múltiplas (Fig.12). O princípio do fotograma era muito semelhante ao do fisionotrafo, pois partia do registro direto de uma silhueta negativa do objeto representado sobre a superfície fotossensível.



Figura 12 - Man Ray. "Rayograph". Silver print (Fotograma). 23x29cm. 1922.
Fonte: Museum of Modern Art (moma.org)

⁹⁴ HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p.218.

⁹⁵ HACKING, 2012. Idem.

⁹⁶ HACKING, 2012. Op. Cit. p.199.

o princípio do fotograma nasceu no dia em que a fotografia nasceu (e mesmo antes). Não há fotogramas autênticos já em 1834, com os famosos ‘*photogenic drawings*’ de W. H. Fox Talbot, imagens únicas e negativas de folhas de árvores, de faixas, de rendas etc., obtidas por depósito direto desses objetos no papel sensibilizado por nitrato de prata? E mesmo ainda antes, as experiências de um Thomas Wedgwood em 1802, ou as ‘silhuetas automáticas’ (obtidas sem a intervenção da mão) do francês Charles já em 1780 [...] não seriam já "com todo o direito fotogramas? Mais uma vez, o importante não está nessa corrida sempre vã às origens históricas, mas na consciência do jogo teórico que revela o próprio fundamento do fotográfico: a impressão luminosa por contato, isto é, por contiguidade real e física com o referente⁹⁷

Apesar dessas produções experimentais, artistas-fotógrafos profissionais como eles defendiam que a imagem fotográfica deveria ser autorreferente e produzida utilizando de seus próprios recursos técnicos, ou seja, nunca *remanipulada* com o uso de outras linguagens e técnicas para produzir resultados artificiais (O que parece um contrasenso frente ao resultado estético apresentado com os fotogramas). Muitos fotógrafos compartilhavam desta opinião já no século XIX⁹⁸ e não concordavam, por exemplo, com a inserção artificial de cores sobre a imagem fotográfica, e mantiveram-se determinados a convencer ao público de que a fotografia continha sua própria essência e seu próprio valor estético, a despeito (ou em razão) da ausência da cor.

A DECEPÇÃO MONOCROMÁTICA

Sobre a natureza monocromática da fotografia, é relevante observar que no século XIX a euforia mundial que acompanhou a invenção dos processos fotográficos foi seguida de intenso desapontamento, pois logo se percebeu que lhe faltava um elemento essencial para que realmente pudesse ser considerada objetiva (ou, um espelho da realidade): a presença da cor. Em tempos cientificistas, era misterioso que um aparelho de natureza ótica, tão minuciosa em relação aos mais imperceptíveis detalhes, fosse, ao mesmo tempo, incapaz de captar as diversas matizes do mundo real. E quanto mais difundida tornava-se a prática fotográfica, mais incompreensível e provocativa era a sua monocromia⁹⁹.

⁹⁷ DUBOIS, 2006. Op. Cit. p.71.

⁹⁸ Estes ou entendiam a fotografia enquanto uma técnica visual cientificamente precisa – o que viria a culminar nas fotografias documentais utilizadas na criminalística e, posteriormente, publicadas em livros e periódicos – ou a valorizavam enquanto um gênero artístico em si mesmo, sem vínculo com qualquer tradição imagética – precursores do pensamento que viria a ser empregado pela fotografia de vanguarda no século XX.

⁹⁹ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. *The painted photograph: Origins, techniques, aspirations (1839 - 1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1996. p.2.

No século XIX a cor ganhou uma nova significação e importância com o avanço da física moderna. O estudo da cor acompanhou o desenvolvimento secular da ótica, desde sua origem, na antiguidade, até o século XIX, quando o interesse pelo tema foi relativamente ampliado. No início do século, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) lançou seu “Tratado das cores”, sobre os aspectos psicológicos das diferentes matizes. Posteriormente, Eugène Chevreul (1786-1889) escreveu influentes considerações sobre a lei do contraste simultâneo. E Thomas Young (1773-1829) e Hermann Von Helmholtz (1821-1894) desenvolveram estudos relacionados à teoria tricromática¹⁰⁰, seguidos por Ewald Hering (1834-1918), que contribuiria com novas informações sobre o funcionamento da visão. Assim, as teorias dos cientistas do século XIX culminariam no entendimento dos sistemas de mescla aditiva e subtrativa¹⁰¹, além dos apontamentos em relação à fisiologia da percepção visual. Afora isto, sublinha-se que a produção de tintas e pigmentos passou a acontecer em escala industrial, disponibilizando cores diferenciadas de forma mais acessível. Por fim, a cor ganhou importância central tanto na indústria gráfica, a qual passou a produzir estampas coloridas, quanto na pintura moderna, com a completa transformação do olhar cromático após o impressionismo.

Mas o sentimento de insucesso dos inventores de processos fotográficos no século XIX não estava relacionado apenas à qualidade monocromática, mas também à distorção tonal causada na tradução de matizes como o verde e o vermelho, que na revelação resultavam em áreas mais escuras do que deveriam. O próprio Daguerre se mostrou desapontado com a falta de cores nas chapas que obteve. Inclusive, uma defesa pública sobre o assunto foi feita por seu mentor François Arago, em 1839, alegando que, na realidade, a intenção da fotografia teria sido desde o princípio aludir não a pinturas, mas a gravuras em *água-tinta*, com tons variados de cinza (Fig.9): “o método produz desenhos e não retratos a cores”, disse Arago¹⁰².

Entretanto, a explicação de Arago não foi inteiramente satisfatória face a um mercado que exponencialmente demandaria a presença de cores nas representações visuais. De acordo com Heinz & Bridget Henisch¹⁰³, essa ansiedade foi bastante encorajada por inventores otimistas em relação à possibilidade da obtenção da cor – mas que não tinham a menor ideia de

¹⁰⁰ “A teoria tricromática de Young inicialmente identificou as três cores [primárias] como vermelho, amarelo e azul, mas ele mais tarde mudou o amarelo para verde”. [FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O guia completo da cor*. 2ªed. São Paulo: Senac, 2007. p.24]

¹⁰¹ A mescla aditiva parte da combinação das três cores primárias da luz (vermelho, verde e violeta) para recriar todo o espectro cromático, enquanto a mescla subtrativa é feita pela combinação das três cores primárias dos pigmentos (ciano, magenta e amarelo). [FRASER & BANKS, 2007. Idem]

¹⁰² HENISCH & HENISCH, 1996. Idem.

¹⁰³ HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.3.

como ou quando a conseguiriam. Havia aqueles que juravam ter conseguido obter um registro colorido, como John F. W. Herschel (1792-1871) em 1839 – mas a imagem infelizmente teria se apagado e desaparecido, alegou este, por falta de um fixador adequado. Legítimo ou não, na época Herschel passou a ser citado nos estudos sobre a fotografia como uma centelha de esperança na possibilidade do registro das cores. Mais tarde, em 1850, Levi Hill (1816-1865) escreveu um tratado sobre um processo que nomeou *Heliocromia*, mas ele não apresentou evidências de sua autenticidade e sua produção ficou esquecida¹⁰⁴. A autoria da primeira fotografia a cores só foi reconhecida em 1861, quando o cientista James Clerk Maxwell (1831-1879) e o fotógrafo Thomas Sutton (1819-1875) realizaram a superposição de três imagens em preto e branco, projetadas em uma tela através de filtros nas cores primárias do sistema de mescla aditiva¹⁰⁵. Um resultado próximo ao deles foi obtido pouco tempo depois pelo russo Serguéi Mijáilovich Prokudin-Gorskii (1863-1944). Posteriormente, em 1869, com a apresentação de trabalhos como os de Charles Cros (1842-1888) e Louis Ducos du Hauron (1837-1920), foram desenvolvidos outros sistemas cromáticos com resultados considerados relativamente fiéis, porém custosos e complexos.

Seria somente no início do século XX, com os Autocromos Lumière, que a fotografia a cores finalmente começaria a ter produção comercial – e apesar do alto custo, o processo ganhou popularidade principalmente entre fotógrafos amadores (fotografar era o passatempo dos hábeis, dos ricos, dos obsessivos¹⁰⁶), pois dependia de um manuseio relativamente fácil. Mas muitos fotógrafos profissionais respeitados como Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973) e Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) também viriam a interessar-se pelos autocromos. No Brasil, o fotógrafo Marc Ferrez também fez algumas experimentações com os autocromos, registrando paisagens do Rio de Janeiro (Fig.13). Todavia, o período da autocromia não durou por muito tempo e apesar de ter sido uma técnica acessível em todo o mundo, produziu pouquíssimos êxitos estéticos em comparação à imagem monocromática¹⁰⁷.

¹⁰⁴ A coleção de Heliocromias de Levi Hill foi doada pela família ao “Smithsonian's National Museum of American History” e a veracidade de seu conteúdo foi um mistério até 2009, quando Michelle Delaney iniciou pesquisas com raios-x sobre as imagens e chegou à conclusão de que apesar de Hill realmente ter conseguido captar algumas cores, fazia retoques com tinta sobre as chapas para fazê-las parecerem mais convincentes [DELANEY, Michele. Unlocking a photography mystery. In: *Stories from the National Museum of American History*. 15 Mai. 2009. Disponível em: <americanhistory.si.edu/blog/2009/05/unlocking-a-photography-mystery>]

¹⁰⁵ A fotografia de Maxwell e Sutton pode ser vista no Anexo 6, junto a um diagrama explicativo do sistema utilizado. A imagem não tinha um resultado tão satisfatório enquanto fotografia, mas seria relevante para o desenvolvimento das projeções cinematográficas. A proposição também teria influência na republicação das pesquisas de Chevreul sobre a mescla pelo contraste simultâneo, que viria a influenciar diretamente aos impressionistas. [FRIZOT, Michel. A natural strangeness: The hypothesis of color. In: *A new history of photography*. Colônia: Könemann, 1998. p.412]

¹⁰⁶ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.18.

¹⁰⁷ AUMONT, Jacques. Luz e cor. In: *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.186.



Figura 13 - Marc Ferrez. “Jardim Botânico, Rio de Janeiro”. Autocromo. Estereoscopia. 13x6cm. c.1914.

Fonte: Google Arts&Culture.

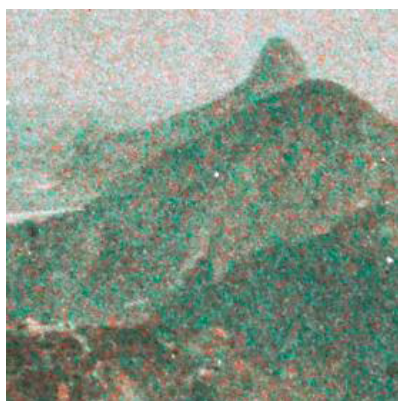


Figura 14 – Detalhe de: Marc Ferrez. “Jardim Botânico”. Autocromo. Estereoscopia. 13x6cm. c.1914.

Fonte: Google Arts&Culture.

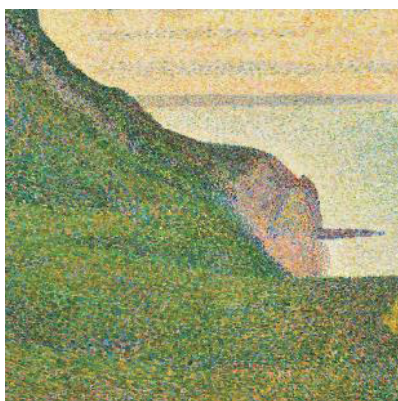


Figura 15 - Detalhe de: Georges Seurat. “Seascape at Port-en-Bessin”. Óleo sobre tela. 65x80cm. 1888.

Fonte: Google Arts&Culture.



Figura 16 - Detalhe de: Charles Etienne Pierre Motte. “Margens do rio Paraíba”. Litografia. 31x49cm. 1834.¹⁰⁸

Fonte: Google Arts&Culture.

No autocromo, a emulsão das placas fotográficas criava uma textura granulada, onde justapunham-se inúmeros pontos com as cores primárias que, pelo princípio do contraste simultâneo, uniam-se visualmente numa espécie de mosaico pontilhado, conferindo à imagem a impressão da cor (Fig.14). De acordo com Michel Frizot¹⁰⁹, esta mistura ótica era também utilizada pelos artistas impressionistas e, sobretudo, pelos pontilhistas (Fig.15), como Georges Seurat (1859-1891), que dizia-se um “divisionista”, e Paul Signac (1863-1935), que preferia o epíteto de “cromo-luminarista”. Ambos empregavam as teorias cromáticas para criar a sensação da cor por meio da granulação. Além disso, salienta-se que o mesmo princípio de mescla ótica

¹⁰⁸ Imagens completas no Anexo 7.

¹⁰⁹ FRIZOT, Michel. *Autochromes*. Paris: Centre National de la Photographie, 1985. p.2.

com sobreposições de cor já era encontrado na litografia, a exemplo da gravura “Margens do rio Paraíba” (Fig16), do litógrafo francês Charles Etienne Pierre Motte (1785-1836) a partir de um desenho de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Desta forma, é possível observar que este conjunto de estudos sobre a cor também unia a fotografia e a pintura pela via teórica, pois tratava-se de uma “bagagem comum” a todos os que lidavam com a questão entre os séculos XIX e XX¹¹⁰.

Entretanto, enquanto o sonho da cor não tornava-se uma realidade comercialmente viável para os fotógrafos, alguns profissionais permaneceram convencidos da impossibilidade de uma fotografia naturalmente colorida, enquanto outros continuaram assegurando essa possibilidade sem obter resultados concretos. Não obstante, a questão prosseguiria vital na medida em que a fotografia continuava a ser acusada de não oferecer em sua linguagem as mesmas qualidades estéticas que a pintura – a cor, principalmente. No que concerne à crítica de tom irônico feita pelo poeta e teórico Charles Baudelaire (1821-1867) – curiosamente, uma das personalidades mais fotografadas de sua época – demonstrava-se um incômodo com a sociedade industrial e com a banalização da imagem técnica, que, para ele, além de evidenciar uma *incapacidade* dos pintores por ela seduzidos, afastaria o povo francês do bom *gosto* (pictórico)¹¹¹:

[Louis Daguerre] pensou: 'Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia'. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um só Narciso, para contemplar a sua trivial imagem no metal. Apoderou-se desses novos adoradores do sol uma loucura, um fanatismo extraordinário [...]. Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores falhados, muitíssimo pouco dotados ou por demais preguiçosos para acabarem os seus estudos, esse entusiasmo universal tinha *não apenas a marca da cegueira* e da imbecilidade, mas também *a cor de uma vingança*.¹¹²

A crítica de Baudelaire fazia alusão principalmente à ideia de que os profissionais envolvidos na prática fotográfica eram pintores desprovidos de qualidade técnica que se tornaram fotógrafos, ou passaram a utilizar fotografias para suprir sua carência profissional – enquanto aos fotógrafos o crítico atribuiu a falta de *artisticidade*, pois para ele o valor de culto apenas estava atrelado à pintura. No final, Baudelaire deixou a entender que a ausência da cor era o merecido destino de quem dedicava-se à sua prática, pois se a cor seria a essência vital da arte pictórica, a monocromia seria a desventura da fotografia.

¹¹⁰ FRIZOT, 1985. Op. Cit. p.6.

¹¹¹ ALMEIDA, Carlos Sousa de; FERNANDES, Carlos. *O lápis mágico: Uma história da construção da fotografia*. 3 ed. Lisboa: Press, 2016. p.112.

¹¹² BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. 1859. In: ALMEIDA, 2016. Op. Cit. p.115.

Bem, apesar da sôfrega corrida fotográfica à procura de uma solução para a decepção monocromática no século XIX, é pertinente salientar que a relevância da cor nas representações imagéticas não era uma particularidade daquele momento histórico, pois tem relação com um debate muito mais antigo, referente às teorias correntes no Renascimento sobre a essência da pintura. Segundo Jacqueline Lichtenstein¹¹³, lá no século XVI, as escolas de Florença e Veneza começaram uma querela empenhada na busca de qual seria a verdadeira essência da pintura: o desenho ou a cor. Essencialmente, os partidários do *desenho* opunham-se à definição da pintura como cor porque acreditavam que este meio artístico ligava-se inteiramente ao intelecto (definição que rendeu-lhe a então recente conquista da condição de Artistas Liberais), enquanto a cor em si resultaria um impacto simplesmente material. Por outro lado, os partidários da *cor* defendiam-na enquanto fonte imprescindível de prazer estético: “é uma maquiagem, mas seria desejável que todos os quadros que se fazem atualmente fossem maquiados dessa maneira. Sabe-se bem que a pintura não passa de uma maquiagem, que faz parte de sua essência enganar e que *o maior enganador nessa arte é o maior pintor*”¹¹⁴. Este debate foi intensificado entre os franceses por volta de 1660 e manteve-se por séculos, mesmo após o advento das vanguardas, quando parecia já estar completamente superado, de acordo com Lichtenstein¹¹⁵. Ainda segundo a autora, no fim das contas os pintores modernos passaram a questionar o sentido daquele debate, e o suplantaram com o entendimento de que o desenho surgia da própria cor. Porém, no âmbito fotográfico, tal debate sobre a essência pictórica ajuda a compreender o motivo pelo qual, face à imagem monocromática, pintores e fotógrafos creditaram, seja à cor seja à composição de inspiração pictórica, soluções para atribuição de valor de culto “pictórico” às imagens fotográficas.

A fotografia e a pintura compartilharam do mesmo processo de concepção identitária – em relação à descoberta de suas essências particulares – esta proximidade entre os dois meios promoveu uma comunhão de forças e eventualmente contribuiu para o surgimento dos Fotógrafos-Pintores, ou seja, profissionais que praticavam tanto a fotografia quanto a pintura, e de todas as práticas de caráter misto resultantes da união entre os dois gêneros, especialmente a fotopintura. Se a fotografia e a pintura dividem a mesma ideologia visual objetiva, como observamos neste capítulo, será que são técnicas assim tão distantes quanto nos diz o senso comum? A semelhança na construção de pinturas e fotografias nos sugere uma correlação

¹¹³ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. VI 9: O desenho e a cor*. São Paulo: 34, 2006(a). p.10-17.

¹¹⁴ PILES, Roger de. 1708. *Apud*. LICHTENSTEIN, 2006(a). Op. Cit. p.16.

¹¹⁵ LICHTENSTEIN, 2006(a). Op. Cit. p.17.

histórica entre as duas linguagens, algo que Flores¹¹⁶ denominou como uma “relação incestuosa”. Tradicionalmente, há a interpretação de que a fotografia e a pintura representariam gêneros completamente diferentes e opostos, por causa da suposta natureza mecânica da fotografia em contraste a uma essência expressiva da pintura. Em relação a esta interpretação limitadora, a historiografia muitas vezes recai em estudos de caráter evolucionista, propondo que a fotografia seria simplesmente o resultado natural do desenvolvimento pictórico. No entanto, para Flores¹¹⁷, esta é uma interpretação simplista sobre o tema, que não considera suas correlações culturais. Uma nova interpretação, que considerasse estas questões, partiria da dissociação entre gênero e técnica, pois apesar das aparentes diferenças entre os procedimentos da pintura e da fotografia, ambas, ao fim e ao cabo, pertencem a um mesmo paradigma cultural, a uma mesma essência, a um mesmo gênero: o da *imagem*.

¹¹⁶ FLORES, 2011. Op. Cit. p.4.

¹¹⁷ FLORES, 2011. Op. Cit. p.7-9.

CAPÍTULO 2 – O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DE CURITIBA E O INÍCIO DA CIRCULAÇÃO IMAGÉTICA

2.1. UM SENTIMENTO DE MODERNIDADE



Figura 17 – A “Rua das Flores” ou “Rua 15 de Novembro” em 1873.
Fonte: Coleção Júlia Wanderley. Instituto Histórico-Geográfico do Paraná.

Num ponto da enlameada e escura “Rua das Flores” existiu, na década de 1870, um tosco cercadinho de madeira que entrepunha duas calçadas e pequenas e desalinhadas construções de estilo colonial. Presas àquela cerca permaneciam as mulas dos comerciantes, que aguardavam tranquilas após a subida densa do Caminho do Itupava, o qual costumavam percorrer trazendo do litoral pesados carregamentos com mercadorias. Não muito longe dali, fazendas e florestas dos *arrabaldes* despontavam, demarcando os limites de uma cidade ainda em expansão. Bem, apesar de encontrarem-se no ponto focal da composição da fotografia de

1873, os muareos provavelmente não eram o grande objeto de interesse do fotógrafo anônimo que registrou esta cena antiga da Rua XV de Novembro (Fig.17). Pois esta imagem – uma das mais antigas fotografias de Curitiba que hoje conhecemos¹¹⁸ – mais do que um efêmero olhar ao pacato cotidiano da cidade, evoca um comentário sobre o processo de desenvolvimento paranaense. A presença de placas indicativas com os nomes das ruas, a padronização das construções e o próprio uso da câmera fotográfica eram, em si mesmos, os primeiros indícios de um período de intensas modificações que ocorreriam na transição para o século XX. A partir daquela década, foram iniciadas várias transformações urbanas que contribuíram para o redesenhar da cidade, como a conclusão da Estrada da Graciosa (1873), a inauguração do Mercado de Curitiba (1874), a abertura do Museu Paranaense no Largo Zacarias (1876), a inauguração da Escola Normal (1876) e a reedificação da Catedral (1876 a 1893).

Para tratar sobre o processo de desenvolvimento urbano de Curitiba no século XIX é preciso primeiro levar em consideração que antes de 1853 o Paraná ainda era uma Comarca de São Paulo e não possuía autonomia política e econômica. Portanto, foi apenas após a elevação paranaense enquanto uma Província independente e, em adição, a indicação de Curitiba como sua capital, que a cidade realmente iniciou o seu processo de modernização. No entanto, ressalta-se que a escolha da capital paranaense não foi uma decisão unânime, pois a recém-criada Assembleia Legislativa permaneceu dividida em sua decisão entre os conservadores parnanguaras – com declarações de que a cidade portuária já contava há muitos anos com as condições necessárias a uma capital – e os progressistas curitibanos – os quais argumentavam que a precariedade das condições estruturais de Curitiba se devia somente aos muitos anos de descaso político com o local por parte dos administradores da Província de São Paulo. O então presidente da Província do Paraná, Zacarias de Góes e Vasconcelos (1815-1877), decidiu apostar no potencial de Curitiba enquanto capital. Porém, à época, a cidade de Paranaguá era de fato maior e muito mais importante economicamente do que Curitiba. Pela descrição de Romário Martins¹¹⁹ no livro “História do Paraná” (de 1899), em 26 de julho de 1854 a cidade de Curitiba possuía 5.819 habitantes, destes 473 escravos; além de 308 casas, 27 quarteirões, 38 lojas, 10 olarias, 9 sapateiros, 6 alfaiatarias, 5 ferrarias, 3 açougues, 3 ourives, 2 marcenarias, 2 escolas, 1 padaria, 13 fazendas pastoris e 15 engenhos de mate (enquanto Paranaguá possuía 6.533

¹¹⁸ Datada por Júlia Wanderley (1874-1917) como um registro da “Rua das Flores em 1873”. Esta é considerada a fotografia mais antiga presente em sua vasta coleção fotográfica sobre Curitiba, parcialmente disponível no Instituto Histórico-Geográfico do Paraná e na Casa da Memória. [BUSNARDO, Larissa. *A trajetória social de Júlia Wanderley: uma pioneira na coleção de fotografias*. Curitiba, 2013. Monografia (Graduação, Licenciatura em Artes Visuais), UNESPAR/FAP, Curitiba, 2013.]

¹¹⁹ MARTINS, Romário. *História do Paraná*. 3ª ed. Curitiba: Guaíra, 1953. p.327. (Primeira publicação: 1899).

habitantes, dentre estes 1.274 escravos; 133 casas comerciais, 6 alfaiatarias, 7 ferrarias, 2 marcenarias, 2 hotéis e 55 sobrados dentre as 553 casas). No entanto, é preciso relativizar a leitura de Martins sobre tais pontos e questionar se o número de escravos por ele citado na publicação, por exemplo, realmente correspondia à realidade local ou não, pois muito provavelmente os seus dados estavam carregados de sua ideologia Paranista (sobre a qual trataremos mais a seguir). De acordo com Moraes & Souza, o autor demarcara sua posição depreciativa em relação à população negra, “o que nos leva a perguntar sobre qual a influência que Romário Martins atribui ao africanos na formação do ‘caráter nacional’ [pois] ele percebia como positivo o processo de branqueamento e via o Paraná como um lugar de destaque porque ‘diferente’ do resto do país”¹²⁰. Em contrapartida, vale mencionar que na década de 1850, após a assinatura da “Lei Euzébio de Queiroz”, houve um remanejamento populacional de inúmeros grupos de escravos para as fazendas cafeicultoras de São Paulo, motivo que estimularia a vinda de colonos europeus ao estado e contribuiria para a redução da população escrava¹²¹.

No mapa de Curitiba em 1857 (Fig. 18), podemos identificar a extensão reduzida da nova capital, assim como fora descrito por Martins, então limitada a algumas ruas e quadras dispostas no entorno da Praça Tiradentes e circundadas pelos rios Ivo e Belém. Não há muitas demarcações de espaços públicos na região central da cidade, exceto pelas igrejas. Saindo da antiga catedral, a “Rua do Nogueira” desembocava na “Estrada da Marinha”, que dava acesso ao litoral; enquanto a “Rua da Entrada”, estrada que seguia em direção ao interior do Paraná, iniciava no cruzamento entre a “Rua do *Commercio*” e a “Rua da Assembleia”. Nas áreas permeadas pela hidrografia, foram representadas as pontes que davam acesso a outras regiões no entorno da cidade, para além dos bosques e morros. Também distantes da cidade, na parte superior do mapa, localizavam-se o Cemitério Municipal¹²² e o Cemitério Alemão¹²³.

¹²⁰ MORAES, Pedro Rodolfo Bodê de; SOUZA, Marcilene Garcia de. *Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba*. Revista de Sociologia e Política. Curitiba. n.13, Nov. 1999. p.7-16. p.9.

¹²¹ COLATUSSO, Denise Eurich. *Imigrantes alemães na hierarquia de status da sociedade luso-brasileira (Curitiba, 1869 a 1889)*. Dissertação de mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2004. p.13.

¹²² “Inaugurado em 1º de dezembro de 1854, pelo então presidente da Província do Paraná, Zacarias de Góes e Vasconcellos, o Cemitério Municipal, hoje denominado Cemitério Municipal São Francisco de Paula, foi o primeiro cemitério extramuros da cidade de Curitiba. Sua abertura marcou o ingresso da capital às adequações pregadas pelos higienistas, que viam na prática do sepultamento *ad sanctos* um problema de saúde pública”. [GRASSI, Clarissa. A necrópole como reflexo da polis: um estudo sobre a arquitetura tumular do Cemitério Municipal São Francisco de Paula. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 27-31 Jul. 2015. p.01.]

¹²³ “[A Câmara em] 1869, concedeu aos alemães evangélicos [protestantes] “50 braças quadradas no ‘alto além da Glória’ para edificarem um Cemitério [...]. Organizou-se assim, o [...] denominado “Cemitério Protestante” pela comunidade curitibana. É também bastante provável que, ao conceder o terreno aos imigrantes para seus sepultamentos, a câmara não estivesse fazendo mais do que reconhecer de direito uma situação de fato, pois tudo indica que no lugar já eram realizados sepultamentos luteranos, pelo menos desde 1856” [NADALIN, Sérgio Odilon. *Imigrantes de origem germânica no Brasil: ciclos matrimoniais e etnicidade*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001. p.22.]

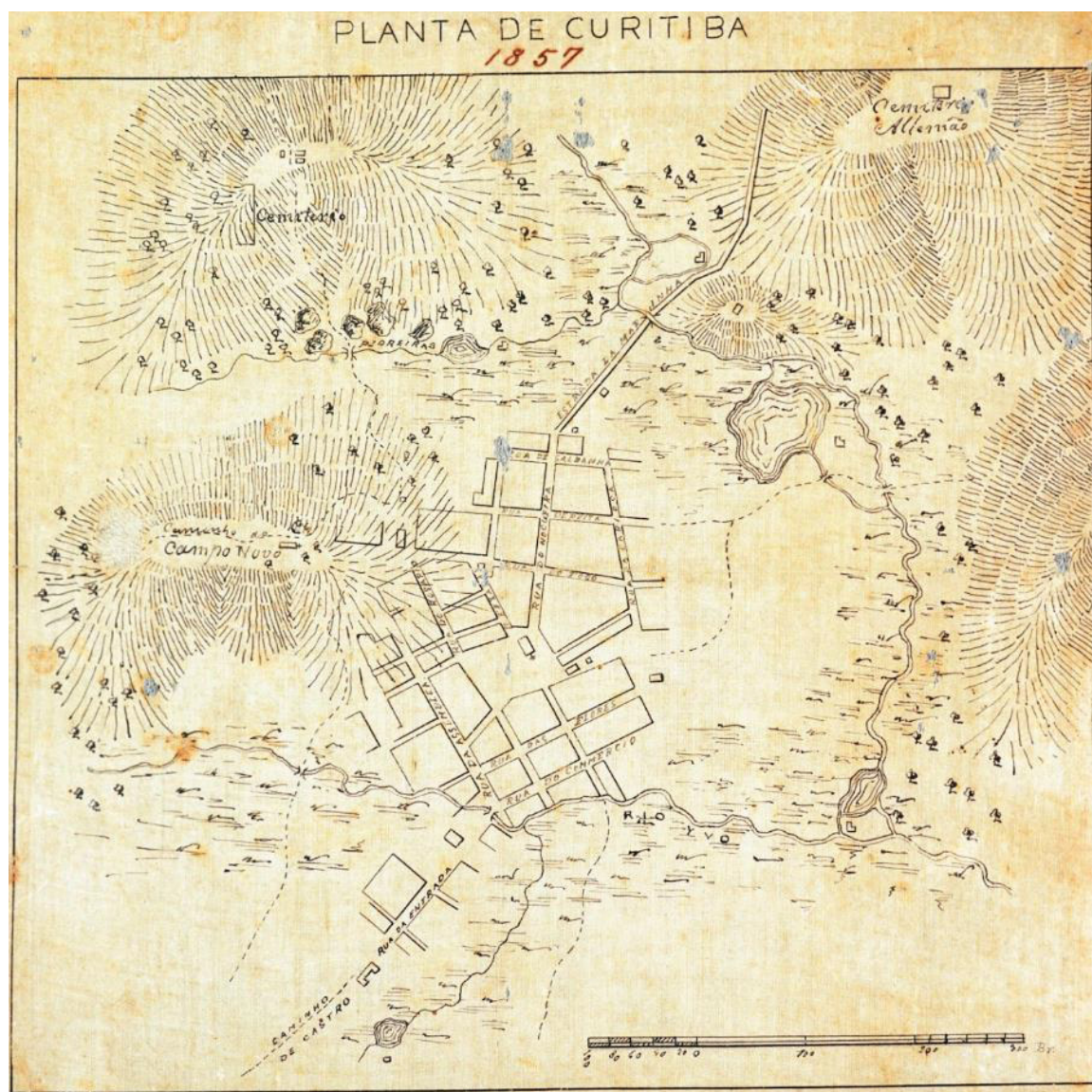


Figura 18 - Mapa de Curitiba em 1857. Autoria não identificada.

Fonte: Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

É relevante destacar, portanto, a expressividade da imigração alemã já no início do século XIX (a chegada de imigrantes à região começou na década de 1820, sendo então os primeiros). Mas, de acordo com Giovana Simão¹²⁴, apesar da cidade de Curitiba possuir uma política de povoamento por meio da imigração, a acolhida dos moradores locais aos novos contingentes que instalavam-se na região não foi receptiva, principalmente em razão do estranhamento em relação aos seus costumes e à sua religião protestante. Esta diferença contribuiria para a tensão das relações sociais, manifesta especialmente com a inauguração da comunidade luterana e do cemitério alemão em Curitiba, segundo Sergio Odilon Nadalin:

¹²⁴ SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Pós-Graduação (Doutorado em Sociologia) Setor de Ciências humanas, letras e artes, UFPR. Curitiba, 2010. p.98.

Como todo o processo de mudança, principalmente de mudanças rápidas, a desestruturação da sociedade colonial paranaense caracterizava-se por contradições. Alçando o processo da imigração estrangeira para um primeiro plano, evidenciavam-se de um lado atitudes inovadoras, como, por exemplo, uma política imigratória que visava à dinamização da economia e da sociedade brasileira no Paraná. Por outro lado, atitudes essencialmente conservadoras, se forem consideradas ainda as diferenças étnicas culturais, evidenciava-se na situação marginal do imigrante em relação à estrutura dominante. [...] o primeiro problema que se colocava aos alemães luteranos que, de forma gradativa, instalavam-se na cidade, era a necessidade de enterrarem seus mortos. Isso porque era interdito aos não-católicos o sepultamento em cemitérios públicos, vinculados à Igreja Católica.¹²⁵

A distinção do grupo alemão foi acentuada no final do século XIX, quando outros grupos étnicos também passaram a emigrar para Curitiba. Pois estes grupos, tais como os italianos e poloneses, tinham a religião católica em comum com os habitantes da região, o que facilitava o seu convívio e a miscigenação (ao contrário dos alemães, que cultivaram um processo matrimonial endogâmico e relacionaram-se com a sociedade receptora de forma mais inflexível)¹²⁶.

A ampliação do processo imigratório – intensificada após a construção da estrada de ferro – foi uma das causas do crescimento populacional no Paraná. Sublinha-se que na passagem para o século XX a população da capital dobrou em vinte anos, passando de 24.453 habitantes em 1890 a 60.800 em 1910¹²⁷. Este aumento expressivo é observado na comparação entre os mapas de Curitiba de 1857 e 1894. O cemitério dos alemães já não era mais um dado imigracional de tanta proeminência (comparativamente às poucas informações presentes no mapa de 1857), pois houve uma considerável ampliação do corpo urbano da capital. No mapa de 1894 (Fig.19), vemos em verde os principais quarteirões comerciais da cidade, e nestes apresentam-se destaques em vermelho dos edifícios públicos mais importantes do período: Cadeia, Câmara, Congresso, Correio, Hospital da Misericórdia, Mercado, Museu Paranaense, Palácio do Governo, Teatro São Teodoro e Telégrafo. Além destes, podemos identificar as principais escolas (Escola de Artes e Ofícios, Escola Oliveira Bello, Escola Normal, Escola Tiradentes, Escola Italiana e Escola Alemã), espaços religiosos (Catedral, Igreja da Ordem, Igreja do Rosário e Igreja Protestante, Cemitérios Católico e Protestante), forças armadas (Hospital Militar, Quartéis da Artilharia, Cavalaria, Infantaria e Polícia) e transporte público

¹²⁵ NADALIN, 2001. Idem.

¹²⁶ SIMÃO, 2010. Idem.

¹²⁷ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado em História Social., USP. São Paulo, 2002. p.116.

preocupação, as províncias passaram a desenvolver discursos regionalistas. Neste mesmo sentido, a nova Província do Paraná “tentava operar transformações que pudessem elevá-la aos padrões de civilidade, semelhantes aos das principais capitais brasileiras [...]. Da alteração dessa precariedade em uma nova dinâmica (a de progresso), se deveriam ser extraídos os elementos legitimadores do Paraná”¹²⁸. Pois, na década de 1850, ainda não existiam paranaenses, mas sim paulistas da 5ª comarca:

não existia nenhum paranaense antes disso, pelo simples motivo de que a província ainda não havia sido criada. Havia apenas curitibanos, naturais da 5ª comarca, como hoje designamos pelos adjetivos locais os habitantes dos diversos municípios – que não deixam de ser paranaenses, assim como os curitibanos de 1853 não deixavam de ser paulistas.¹²⁹

Desta forma, o sentimento de ausência de identidade paranaense precisava ser transposto por uma primeira geração de intelectuais e políticos, com o estabelecimento de tradições e de um novo orgulho regional. Segundo Geraldo Leão de Camargo¹³⁰, os literatos passam a demarcar as características da nova província com a mistura de um idealismo romântico ufanista com ideias científicas, que se manifestaram principalmente por meio de imagens literárias e visuais sobre o que desejavam que fosse o Paraná – e disto adviria o Paranismo. Neste sentido, o autor aponta que as definições poéticas do movimento simbolista paransense e o realismo positivista contribuíram para a invenção de uma herança tradicional local, especialmente por meio da figura de Romário Martins¹³¹. Nos termos de Eric Hobsbawn, a expressão “tradição inventada” refere-se a “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento”¹³². Assim, é proposta uma nova e invariável relação com o passado, estabelecendo-se uma continuidade artificial, de modo a conter “tanto as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar [...] e se estabeleceram com enorme rapidez”¹³³.

Sobre a invenção dessa herança regional, frente à ausência de uma identidade particular

¹²⁸ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A Busca de Valores Identitários: A Memória Histórica Paranaense*. Tese de Doutorado em História. UFPR. Curitiba, 2007. p.26.

¹²⁹ MARTINS, Wilson. *A invenção do Paraná: estudo sobre a presidência Zacarias de Góes e Vasconcellos*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1999, p.19. *Apud*. BAHLS, 2007. Idem.

¹³⁰ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2007. p.28.

¹³¹ CAMARGO, 2007. Idem.

¹³² HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.9.

¹³³ HOBSBAWN & RANGER, 1984. Idem.

da Província do Paraná, Brasil Pinheiro Machado (1907-1997), compartilhava do sentimento conservador de que a busca da região pelo progresso na transição do século XIX para o século XX era inconsistente e muito dependera da ação de imigrantes para de fato ocorrer, como afirmado em seu artigo publicado em 1930 no jornal carioca “A Ordem”:

O Paraná é um Estado *typico* desses que não tem um traço que faça *delles* alguma coisa notável [...]. Dentro do Brasil já principiado, o Paraná é um esboço a se iniciar. Falta-lhe o lastro dos séculos. *Apezar* de ser o estado de futuro mais próximo, forma nessa retaguarda característica de incaracterística [...] eu poderia *affirmar* sem errar por muito que o paranaense não existe. [...] O Paraná é um Estado sem relevo humano. Em toda a história do Paraná nada houve que realmente impressionasse a nacionalidade. Nenhum movimento com sentido consciente mais ou menos profundo. Nenhum homem de Estado. Nenhum sertanista. Nenhum *intellectual*. Nem ao menos um homem de *letras*, que saindo *delle*, representasse o Brasil [...]. Ella se resumiu na conquista *anonyma* da terra e na colonização (iniciativa de fora) sobre a selvageria, a semi-civilização ou o deserto. E depois da época dos bandeirantes ella dormiu até a *immigração estrangeira*.¹³⁴

A resposta à publicação de Brasil Machado partiu de Bento Munhoz da Rocha Netto (1905-1973), em um artigo intitulado “A significação do Paraná”, naquele mesmo ano, na primeira página do jornal “Diário da Tarde”:

Um sr. Brasil Pinheiro Machado, que, mercê de Deus, está na classe dos desconhecidos *illustres*, *aggrediu* ha dias o Paraná [...]. É verdade que somos ainda muito novos [...] mas hoje não somos mais nem filhos de S. Paulo. Somos nós mesmos [...]. Estamos *creando* em aspectos característicos, um pedaço da civilização brasileira. Não temos o *typo ethnicamente* definido do paranaense. Como não existe o *typo* racial brasileiro. Mas *vae ahi*, uma grande *diferença*. Fundem-se no Paraná, subordinados ao elemento disciplinador do nosso poder de adaptar, *quasi* todas as raças *européas*. [...] É inteiramente falso que não tenhamos uma ‘natureza característica’. *Ahi* está o pinheiro [...]. Nosso forte relevo humano nos é garantido pelo ineditismo de nosso aspecto *geographico*. Por ser o homem a expressão do meio. Por haver entre *elles* uma comunhão perfeita de expressões. Uma cópia *exacta* de perfis [...] temos um temperamento equilibrado que venera a tradição e domina a *machina*.¹³⁵

Em duas páginas, Bento Munhoz da Rocha Netto seguiu com seu texto crítico, que apresentava uma sequência detalhada de informações sobre o povoamento da capital, sobre os

¹³⁴ MACHADO, Brasil Pinheiro. *Instantâneos paranaenses*. In: A ORDEM. Rio de Janeiro, fev. 1930. p.9. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

¹³⁵ MUNHOZ DA ROCHA NETO, Bento. *A significação do Paraná*. In: DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 4 abr. 1930, p.01. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

intelectuais e artistas paranaenses, sobre economia e outros assuntos relacionados ao desenvolvimento do Paraná. No texto, ele fez inclusive alusão a diversos elementos associados ao Paranismo, movimento cívico e cultural que ganhou força no final do século XIX e se estendeu até a metade do século XX, partindo de uma valorização do regional que insuflava uma identidade de tradições inventadas, com extrema carga iconográfica adicionada a símbolos como a araucária, o pinhão e outros elementos que foram ligados à cultura regionalista¹³⁶. Desta maneira, ele fazia clara contraposição à visão de Brasil Machado sobre a não-identidade do paranaense em detrimento da identidade de outros estados brasileiros considerados “mais civilizados”.

Bem, para Geraldo Leão de Camargo¹³⁷, enquanto Bento Munhoz da Rocha optou pelo ufanismo romântico e pela definição de um mito simbolista; Brasil Pinheiro Machado por outro lado, preferiu apontar de forma mais realista um Paraná ofuscado pelo discurso moderno que circulava por Curitiba (especialmente em relação ao interior, de onde a modernidade parecia ser algo muito distante). É possível comparar estas opiniões com uma charge ilustrada por Herônio na revista ilustrada “O Olho da Rua”, em 1908, que criticava o caso da Exposição Nacional (Anexo 8). Segundo Marilda Queluz, tratava-se de uma crítica aos discursos progressistas da imprensa, representada pelo personagem Zé Povo, o qual alienava-se de sua própria realidade em um ufanismo exarcebado pelos festejos anunciados em torno da Exposição. Para a autora, as Exposições Nacionais eram espaços diplomáticos em que buscava-se disseminar “a ideologia do progresso e do trabalho” e realizar um “espetáculo da mercadoria, de adoração às inovações tecnológicas industriais”, em caráter expressivamente “civilizatório”¹³⁸.

A participação paranaense foi marcada pela tentativa de construir uma identidade, calcada na exuberância de seus recursos naturais e na face moderna e próspera da indústria, procurando projetar-se a nível nacional. Neste episódio a revista adota uma posição de denúncia do jogo de ilusões da política paranaense [...]. Em relação à presença do Paraná na Exposição, as críticas se voltam às contradições entre as riquezas e a prosperidade apresentada pelo estado em oposição aos problemas financeiros, aos salários atrasados, às dívidas, enfim ao outro lado desse progresso. Reclamam da propaganda feita pela imprensa, divulgando o desenvolvimento do estado, “as maravilhas que produzimos”, ignorando a real situação de seu povo.¹³⁹

No entanto, se por um lado os artigos de Munhoz da Rocha e Brasil Machado pareciam

¹³⁶ PEREIRA, 2002. Op. cit.

¹³⁷ CAMARGO, 2007. Op. Cit. p.49.

¹³⁸ QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Olho da Rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR. Curitiba, 1996. p.75-76.

¹³⁹ QUELUZ, 1996. Idem.

contestar-se, por outro ambos partiam em suas conjecturas de um conjunto de ideais em comum: naquele período, consideravam-se os ideais positivistas do Iluminismo e os preceitos da Revolução Francesa como elementos essenciais da existência (ou sobrevivência) de qualquer nação *moderna*. Tudo era realizado em prol do Progresso, da Beleza, do Futuro e da Razão.

Sobre a definição do que seria a modernidade, de forma concisa Junot Matos¹⁴⁰ propõe que esta tem princípio na filosofia Iluminista, que a entendia como a “maioridade humana”, sendo esta guiada então pela Razão, de forma a romper com os dogmas determinados pela sociedade tradicional, ou a chamada “velha ordem”. Para a teoria social, o mundo racionalizado qualifica-se pela perda da naturalidade das tradições, universalização das normas de ação, generalização dos valores, e formação de identidades abstratas e individuais¹⁴¹. Assim, a influência da Europa moderna recaía sobre todo o mundo ocidental no século XIX, enquanto um modelo universal, baseado nos princípios gerais da razão e do liberalismo, presentes na lógica burguesa e capitalista. As novas estruturas sociais e culturais da modernização cristalizaram-se, então, em torno da empresa capitalista e do aparelho burocrático do Estado, e contribuíram para a solidificação das instituições – percebidas enquanto estruturas sociais estabelecidas por lei ou por hábito, a exemplo dos poderes estatais e dos serviços públicos.

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas, etc.¹⁴²

No entanto, para Habermas, há uma importante diferença entre o termo *modernização* e o conceito de *Modernidade*, pois o primeiro é distanciando do contexto histórico específico do segundo (o pensamento Iluminista europeu do século XVII), sendo então neutralizado, de certa forma, pelo deslocamento do tempo e do espaço, ajustando-se a outras culturas e tempos, e tornando-se uma espécie de “padrão universal” no período de transição entre os séculos XIX e XX. E, segundo Aparecida Bahls¹⁴³, tal momento histórico teria como símbolos elementos que surgiram durante o desenvolvimento do meio urbano, pois tratava-se de um período em que

¹⁴⁰ MATOS, Junot. *Críticas nietzscheanas à modernidade*. Piracicaba/SP, Impulso, Volume 12, nº28. 2001. p.136.

¹⁴¹ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.3.

¹⁴² HABERMAS, 2000. Op. Cit. p.5.

¹⁴³ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. A sociedade em destaque. In: _____; BUSO, Mariane Cristina. *Factos da atualidade: charges e caricaturas em Curitiba*. Curitiba: FCC, 2009. p.62.

este passaria por mudanças (mundialmente) intensas, de forma que as pessoas seriam tomadas por um forte *sentimento moderno*.

O final do século XIX e o início do XX, no Brasil, representam um período de inovações, de alterações de comportamento, de desenvolvimento urbano, de difusão de novas ideias sobre a sociedade. Esses pensamentos expressavam o que acontecia no país e no mundo, principalmente no continente europeu. O progresso era considerado essencial para o bem da nação. Por meio dele, ocorreria a evolução do homem e da sociedade, de acordo com os padrões descobertos pela ciência. [...] Na opinião do historiador Elias Thomé Saliba, uma ‘atmosfera ansiosa por cosmopolitismo, gerada no Rio de Janeiro, autêntica capital do Brasil na *Belle Époque*, percorre o país, num *desejo* sôfrego da europeização e da modernização’.¹⁴⁴

O desejo das cidades pela modernização, aos moldes das grandes capitais europeias, fez germinar, portanto, naquele momento de transição entre séculos, um período de intenso desenvolvimento demográfico e avanços tecnológicos, que por sua vez propiciaram uma alteração dos estilos de vida. Para Angela Marques Costa & Lilia Moritz Schwarcz, que denominaram o período como *Belle Époque*¹⁴⁵, aquela era uma atmosfera que tomava os meios urbanos e os transformava em “sociedades de sonhos ilimitados”. O meio urbano era, portanto, o espaço em que a modernidade desenvolvia-se e onde manifestavam-se as suas utopias por meio de um projeto racional. De acordo com Clóvis Gruner,

a experiência da modernidade é essencialmente urbana. Por essa razão a cidade constituiu-se, principalmente ao longo do século XIX, em paisagem privilegiada da vida moderna. Cenário de experiências, palco de inflexões, a cidade do século XIX seria o espaço por excelência da realização da utopia moderna, representando, a um só tempo, a possibilidade de desnaturalização e de fabricação da vida. De um lado, símbolo da vitória da técnica e da ciência, ela é, além da realização de um projeto racional, espaço de construção de uma utopia cuja síntese seja, talvez, as pretensões de ordenação espacial e a busca da higiene – tanto física quanto moral – que perpassam os discursos e as práticas dos planejadores urbanos. Por outro, construtora de novas sensibilidades, ela é o emblema da capacidade humana de sobrepujar-se à natureza, fazendo avançar o progresso e a história e deixando, na sua passagem, um rastro de destruição e ruínas, sobre as quais se erigiram a cultura e a civilização coevas.¹⁴⁶

A urbe, tomada pelo espírito do tempo, tornava-se extremamente confiante em suas

¹⁴⁴ BAHLS, 2009. Idem.

¹⁴⁵ Apesar do termo originalmente referir-se ao contexto parisiense, ele é largamente empregado por autores brasileiros, como Costa & Schwarcz, para tratar sobre o período da virada para o século XX.

¹⁴⁶ GRUNER, Clóvis. *As letras da cidade ou Quando a literatura inventa o urbano - leitura e sensibilidade moderna na Curitiba da Primeira República*. Estudos Históricos. v.23 nº45. Rio de Janeiro, 2010. p.51-52.

aquisições e, como pontuado por Ângela Brandão¹⁴⁷, exaltava aquilo que possuía, ou que acreditava ter, de moderno. Era, enfim, um espaço marcado pelo fausto, pelo luxo, pelas mais mirabolantes invenções¹⁴⁸ e pelas melhores coqueluches europeias ao estilo neoclássico. No auge do período, acreditava-se piamente “nos confortáveis valores de um contexto em que as verdades religiosas e a lealdade à pátria não haviam sido testadas por guerras mundiais”¹⁴⁹. Sobre as sensações da vida citadina moderna, Benjamin descreveu:

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduições das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto¹⁵⁰

O “tempo das certezas” descrito por Costa & Schwarcz e a crença ilusória presente entre os curitibanos do *fin-de-siècle*, de que estes realmente pertenciam a um mundo cosmopolita digno de grandes metrópoles como Paris, foi o anseio que, aliado a uma série de eventos, contribuiu para o desabrochar de um sentimento de *modernidade* curitibano. Desta forma, acontecimentos e fatos como a inauguração das primeiras indústrias, a imigração, a “Lei Áurea”, a proclamação da República, o urbanismo e o higienismo foram necessários para a desejada modernização de Curitiba. Porém, o carro-chefe desse período, por assim dizer, foi o processo de tecnificação da capital por meio da indústria ervateira, fazendo emergir uma nova classe burguesa – muito diferente da burguesia industrial europeia, mas nem por isso menos “burguesia industrial” – que conseguiria articular em seu benefício o conjunto das relações sociais e econômicas da região, colaborando para a reurbanização do espaço citadino¹⁵¹.

A burguesia ervateira fez fortuna com a exportação do mate, o principal produto na região, de forma que suas mansões passaram a figurar entre as mais modernas construções da cidade no início do século XX, a exemplo do Palacete dos Leão e o Solar do Barão¹⁵². Cabe assinalar que

¹⁴⁷ BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: espetáculo nas máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994. p.90.

¹⁴⁸ A partir das últimas décadas do século XIX, os registros de patentes foram cada vez mais numerosos, e os dispositivos automáticos se espalharam pela Europa e América. [LOSANO, Mario. *Histórias de Autômatos: Da Grécia Antiga à Belle Époque*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.120]

¹⁴⁹ COSTA, Angela Marques, e Lilia Moritz, SCHWARCZ. 1890-1914: *No tempo das certezas. (Virando Séculos)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.15.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. vl.2. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.702.

¹⁵¹ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando Iras Rumo ao Progresso*. Curitiba: UFPR, 1996. p.10-19.

¹⁵² Os palacetes da burguesia ervateira são, em geral, conhecidos dos curitibanos na atualidade, mesmo não servindo mais de residência para tais famílias. Os dois exemplos mencionados funcionam atualmente como espaços culturais.

as elites também fizeram-se ver e respeitar socialmente por meio destes imponentes “palacetes” com arquitetura de tendência neoclássica eclética. Sobre as características destas construções, Marcelo Sutil explicou que: “o neoclássico e o eclético diferem no fato de o primeiro possuir uma preocupação maior em obedecer, com fidelidade, às regras de composição ditadas pelos tratados de arquitetura renascentista; já o eclético reconsiderou estas mesmas regras à luz de uma intenção decorativa, sem rigor e com mais liberdade”¹⁵³. Desta forma, apesar de não ter um estilo realmente moderno, o palacete servia à necessidade de diferenciação social destas famílias, pois era construído justamente com o intuito de diferir-se das comuns moradias de modelo colonial luso.

Desejado e orquestrado pela elite burguesa proveniente da próspera indústria ervateira, o processo de modernização exigia a assimilação de um conjunto de normas de etiqueta e do ideário positivista – atributos considerados essenciais para manter a civilidade da população – feito pela *morigeração* dos seus costumes¹⁵⁴. Segundo a conceituação proposta por Magnus Pereira, *morigerados* seriam os indivíduos que condiziam com as necessidades desta nova sociedade que se formava em Curitiba:

Se, a posteriori, quiséssemos imaginar uma direção para a história do Paraná, no período estudado, diríamos que ela caminhava no sentido da *morigeração*. Este termo, hoje praticamente em desuso, era frequentemente utilizado pelas camadas dominantes da sociedade paranaense no século XIX para designar um conjunto de atributos que consideravam como positivos. Por extensão, os portadores destes atributos definiam-se como morigerados, enquanto os demais eram não-morigerados. Morigerados eram aqueles que compartilhavam do ideário da positividade do trabalho e da acumulação. Também eram morigerados aqueles que sabiam comportar-se dentro de determinadas regras de etiqueta consideradas civilizadas. Não-morigerados eram aqueles que contrariavam esse ideário e essas regras, portanto, a grande maioria da população paranaense, que, ao longo do século, será levada a morigerar os seus costumes.¹⁵⁵

A indústria do mate não apenas contribuiu para o processo de morigeração dos paranaenses, mas esteve ligada a praticamente todos os acontecimentos de importância no estado naquela época. O processo de organização do Paraná e de Curitiba nos níveis político, social, econômico e cultural foi propiciado pela base econômica proveniente da exploração da erva: “A riqueza gerada pelo crescente comércio do mate levará à emancipação política, ao crescimento da população e das áreas urbanas, o desenvolvimento da indústria e do comércio, a

¹⁵³ SUTIL, Marcelo Saldanha. *O espelho e a miragem: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do Início do Século*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1996. p.2.

¹⁵⁴ PEREIRA, Magnus. 1996. Idem.

¹⁵⁵ PEREIRA, Magnus. 1996. Op. Cit. p.12

construção da Estrada da Graciosa e da estrada de ferro ligando a capital ao porto de Paranaguá, ao desenvolvimento da imprensa, das escolas, da cultura e das artes”¹⁵⁶.

Desta forma, o funcionamento dos engenhos paranaenses estava condicionado às ações de outras indústrias e atividades paralelas, que contribuíam para o seu sucesso. Os produtos fabricados por eles precisavam ser exportados, e as matérias-primas eram também importadas – atividades que foram possibilitadas pelo avanço nos meios de transporte, em especial pela construção da estrada de ferro interligando o porto de Paranaguá a Curitiba. Além disso, considerando que a economia paranaense dependia da exportação do mate, não é exagero dizer que outras fábricas que se inaugurariam em Curitiba obtiveram sucesso a partir da própria indústria ervateira, como madeireiras, responsáveis pelos invólucros, e as tipografias e litografias, responsáveis pelos rótulos dos engenhos. As sólidas barricadas de madeira com etiquetas sofisticadas identificavam os produtos e consolidavam suas marcas¹⁵⁷. E o crescimento populacional também fez aumentar e muito a demanda por produtos e a mão de obra disponível, exigindo a abertura de novas pequenas indústrias voltadas à produção diversificada de alimentos e outros produtos de consumo diário. Costa & Schwarcz descrevem um desenvolvimento similar em São Paulo, relacionado à economia do café (palavra que poderíamos trocar por *mate* para tratar sobre a situação do Paraná):

Chaminés vão surgindo no horizonte urbano, e as fábricas empregam a mão-de-obra europeia, familiarizada com o processo industrial [...]. O café está na base da industrialização, que se favorece da melhoria dos transportes, benefícios e organização comercial; surgem fábricas de máquinas de beneficiamento e material para as estradas de ferro. Logo, fábricas para baratear a importação – como componentes para embalagem e perecíveis – e finalmente para substituí-la em vários produtos [cerveja, bebidas, biscoitos, macarrão, sapatos, cimento, etc.].¹⁵⁸

A partir da década de 1870, uma política imigratória mais intensa institucionalizou-se, de forma que após a abolição da escravatura estes indivíduos passam a ocupar muitas das vagas de trabalho que se abriam nas fazendas e comércios, muitas vezes trazendo consigo seus próprios *métiers* ou em geral ocupando uma posição que, até a promulgação da Lei Áurea, seria realizada pelos escravos.

¹⁵⁶ BOGUSZEWSKI, José Humberto. *Uma história cultural da erva-mate: o alimento como linguagem e suas representações*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. p.27.

¹⁵⁷ SUTIL, Marcelo Saldanha. BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *Rótulos e embalagens: sinais de outros tempos*. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. v.33, nº140. 2009. p.12.

¹⁵⁸ COSTA & SCHWARCZ, 2000. Op. Cit. p.36-37.

Nessa segunda metade do século [XIX], ele [o escravo] era o símbolo do atraso de uma época a ser esquecida. Em nome de rejeição do escravismo, rejeitava-se a pessoa do escravo, isto é, do negro, que trazia na pele o estigma daquilo que deveria ser superado. Os empregos no comércio deveriam ficar reservados às novas personagens [os imigrantes] que começavam a chegar à cidade e que se coadunavam com a tão desejada modernidade.¹⁵⁹

Em benefício de um ideal ilusório e abstrato de modernidade, os espaços urbanos também foram alvo de intervenções que mudaram a paisagem e o modo de vida dos habitantes citadinos, num método de “limpeza” das cidades, conduzido pelos higienistas. O *higienismo* tratava-se de uma doutrina vigente no século XIX, inspirada no anseio científico de médicos e sanitaristas em favor de uma cultura de salubridade. Com iniciativas como a construção de hospitais, cemitérios e praças, a cidade passava lentamente a incorporar e hábitos para a preservação mínima das condições de saúde e vigilância sanitária. Além disso, a incorporação de espaços verdes, como o Passeio Público, a arborização, a canalização de rios e a instalação de chafarizes tinham por objetivo organizar a cidade e criar pontos seguros de recreação. Porém, muito mais do que apenas uma questão de qualidade de vida, o pensamento positivista vigente assumiria uma atmosfera cosmopolita rigorosa, que incitava a blasonaria entre homens e mulheres muito bem trajados e proibia a circulação de figuras “indecentes” no centro da cidade¹⁶⁰. Desta forma, também tornaria-se uma preocupação de cidades modernizadas como Curitiba a limpeza social da população. Uma reportagem publicada no jornal “A República” em 1913, sobre a linha de bondes do Batel, demonstra como eram vistos os curitibanos que não se enquadravam nos padrões higienistas da virada de século:

Os passageiros dessa linha *gostarão* de especial vantagem de pagar o dobro do preço que pagavam *actualmente*; mas, em compensação, só terão por companheiros gente de gravata e de sapatos, gente bem *limpa* [...] as queixas que surgirem sobre o preço das referidas passagens serão *d’aquelles* que desconhecem o alcance dessa medida *civilisadora*. [...] Gente descalça e sem gravata deve andar a pé; não tem direito de fazer reclamações aos bondes *electricos*.¹⁶¹

Quem poderia pegar o bonde, portanto, era apenas a elite, que conseguiria arcar com a “vantagem” de pagar o dobro. Aqueles indivíduos que não pertenciam a essa classe ou não possuíam o padrão social almejado na busca pela modernidade seriam, então, expurgados dos

¹⁵⁹ PEREIRA, Magnus. 1996. Op. Cit. p.86.

¹⁶⁰ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.26.

¹⁶¹ Notas & Notícias. In: A REPÚBLICA. Ano XXVIII, Nº6, 8 Jan. 1913, p.2.

serviços públicos coletivos. Nesta mesma lógica, a criminologia (que surgira no século XIX utilizando-se de métodos considerados científicos) por exemplo, seria amplamente utilizada com o objetivo de extirpar o crime e a marginalidade dos meios urbanos. Além disso, fazia-se questão de esquecer da existência da população da periferia, no Brasil incluindo-se nesta categoria principalmente os escravos recém libertos.

Além das questões sociais, o higienismo estava ligado, ainda, a uma preocupação estética e urbanística que marcou um processo de demolição de antigas construções coloniais, para dar lugar a novas e imponentes edificações de estilo eclético, com quartos mais arejados e iluminados, e fachadas que faziam projetar nas ruas da capital o sentimento do progresso. Desta forma, com o auxílio de arquitetos europeus, os administradores das cidades tornaram-se agentes de seus “melhoramentos” estéticos, ao elaborarem planos de ordenamento e embelezamento urbanos.



Figura 20 – A Rua 15 de Novembro em 1913.

Fonte: Coleção Júlia Wanderley. Instituto Histórico-Geográfico do Paraná.

De acordo com Bahls “existia um significado simbólico no ato de demolição das casas coloniais da antiga vila e substituição das mesmas por grandes palacetes: a altivez das fachadas requintadas tornava-se símbolo do sentimento de modernidade presente entre os curitibanos”¹⁶². Estas transformações foram levadas tão a sério que inclusive a Catedral foi demolida e

¹⁶² BAHLS, 2009. Op. Cit. p.63.

reconstruída em decorrência de sua posição desalinhada em relação à praça¹⁶³. E assim, aquela “provinciana” cidade de ruas enlameadas começara a dar lugar aos perímetros urbanizados, envoltos pelo comércio, pela imprensa, pelas calçadas e pelos passantes distraídos, enquanto os *arrabaldes* e cercadinhos desmanchavam-se progressivamente (Fig.20).

Curitiba, no início do século mostra-se como uma cidade onde se tornam cada vez mais evidentes os sinais de “modernização”. Por todo o plano urbano, ruas se abrem e se pavimentam; edificações se elevam, ostentando uma arquitetura inovadora: o traçado se torna mais compacto. A rua Quinze de Novembro, a artéria central da cidade, recebe nivelamento e a simetria de passeios em mosaico: perdendo seu antigo aspecto provinciano, ela oferece uma perspectiva de sobrados mais leves e elegantes. Mas, [...] *não é só a Rua Quinze que se reconstrói para melhor, é quase a cidade inteira.*¹⁶⁴

Em adição ao movimento urbano em prol das modificações estéticas, sociais e sanitárias, existia também uma atitude de repúdio aos arcaísmos arquitetônicos representados pelas casas coloniais e aos modos provincianos das cidades na virada do século, principalmente relacionados à sociedade escravista. Estas características atreladas ao século XIX representavam em si um distanciamento do progresso. Os cidadãos, ansiosos pelo aguardado cosmopolitismo, tentavam então transmutar tudo o que podiam, para esconder as chagas do passado, em seu desejo sôfrego por modernidade. E se no período imperial a busca era por uma cultura nativista, e pelo “desejo de ser brasileiros”, no período republicano manifestar-se-ia, paradoxalmente, quase que um “desejo de ser estrangeiros”¹⁶⁵. No jornal “A República”, em 1913, uma coluna crítica registrou as mudanças da capital paranaense sob o elogioso título “*Curityba progride!*”:

Não só as competentes autoridades como as poderosas Companhias de Melhoramentos, estão encarando com seriedade a iniciativa de dotar a '*lyrial* rainha do sul' de novas formulas, dando-lhe, assim, um aspecto encantador [...]. Não continuam no ostracismo os *arrabaldes*, estando em reparos os trechos intransitáveis e *illuminados* outros que até então achavam-se às escuras, à mercê dos adventícios de má *conducta* [...]. São diariamente demolidas as *construções* antigas que são substituídas por prédios colossais, com ricas e maravilhosas arquiteturas, notando-se desde já, várias ruas e edifícios dignos de admiração, pelo moderno e deslumbrante aspecto que representam.¹⁶⁶

¹⁶³ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. 2002. Idem.

¹⁶⁴ VITOR, Nestor. *A terra do futuro: impressões do Paraná*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1913. p.126.

¹⁶⁵ SALIBA, Elias Thomé. *E dimensão cômica da vida privada na República Brasileira*. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.292.

¹⁶⁶ TOMENCISNA. *Curityba progride!* In: A REPÚBLICA. Ano 28, nº133, 23 jun. 1913, p.1. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

2.2. O DESENVOLVIMENTO DA CIRCULAÇÃO IMAGÉTICA EM CURITIBA

A julgar pelas opiniões de curitibanos encontradas nos jornais, o panorama da capital paranaense no século XX parecia muito iluminado, movimentado e tão vivo quanto os das grandes metrópoles nas quais a cidade se espelhava. Pelas ruas, a transformação era notável e merecia constantes colunas nos jornais, como, por exemplo, o registro de Dona Tomencisna em “A República”¹⁶⁷, sobre seu espanto com a presença dos bondes: “É grande *actualmente* o movimento nas ruas onde sobem e descem constantemente *bycicletas*, *bonds electricos* que com o seu enfadonho *delém-delém*, lá vão aleijando o que lhe estiver na frente”. Bem, se por um lado os bondes assombravam e, muitas vezes, apavoravam os habitantes citadinos, por outro, a presença das maravilhosas máquinas e seus inventores causavam também grande furor, e faziam crer na miragem cosmopolita que a cidade se empenhara em construir. E a aparição de balões, dirigíveis, aviões e automóveis constantemente virava notícia e cartão postal.



Figura 21 - Santos Dumont em visita a Curitiba, 1916. Fotografia não identificado.

Fonte: Coleção Julia Wanderley. Instituto Histórico-Geográfico do Paraná.

A presença ilustre de Alberto Santos Dumont (1873-1932), por exemplo, levou uma multidão ao hotel em que ele se hospedava: todos conheciam seus feitos e queriam render-lhe homenagens. A fotografia (Fig.21) destaca Santos Dumont em meio à multidão de curiosos, no

¹⁶⁷ TOMENCISNA. In: A REPÚBLICA. Ano 28, nº133, 23 jun. 1913, p.1. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

instante em que ele deixava o Grande Hotel Moderno (localizado na Praça Eufrásio Correia) ao lado de Eneas Marques dos Santos (1883-1961), e ambos aparecem posando em pé, de dentro de um automóvel. Não havia nada mais comentado, comemorado e homenageado na década de 1900 do que Dumont contornando a torre Eiffel em Paris, ato que fez do aeronauta uma espécie de herói nacional¹⁶⁸. E, se Curitiba percebia-se afinal enquanto uma cidade moderna, recebê-lo era entendido justamente como uma comprovação disso.

a República viera para ficar e com ela o país romperia com a letargia do seu passado, alçando-se a novas alturas no concerto das nações modernas. As altas expectativas foram contempladas com o oportuno presságio do aeronauta brasileiro Santos Dumont, contornando em 1901 a Torre Eiffel, o ícone internacional do progresso técnico-científico, com um balão dirigível, e em 1917 levando voo com o 14-Bis e inaugurando a era das máquinas voadoras¹⁶⁹

O furor social presenciado no início do século XX em relação à técnica fazia parte da difusão cultural de um ideal simulado de urbanidade, de acordo com Ângela Brandão, de forma que, antes de realmente viver em uma sociedade moderna, industrial e urbana, já almejava-se simular esta vida moderna por meio da mecanização do cotidiano e “dos aplausos ao espetáculo da técnica”¹⁷⁰. Nos jornais, a intenção era mostrar que Curitiba finalmente parecia-se com a Europa: estava enfim civilizada e dava largos passos em direção ao seu desejo moderno, discurso que pode ser identificado por exemplo no texto “O Paraná no Centenário” de José Francisco da Rocha Pombo (1857-1933), publicado em 1900:

As nossas cidades, na maior parte, recebem o influxo do espírito novo. Paranaguá sobretudo e Castro, os dois marcos da zona povoada, tomam notável incremento. – A nossa capital é uma das mais *bellas*, das mais opulentas e grandiosas do Sul. Quem viu *aquella Curityba*, acanhada e *somnolenta*, de 1853, não reconhece a *Curityba sumptuosa* de hoje, com as suas grandes avenidas e *boulevards*, as suas amplas ruas alegres, as suas praças, os seus jardins, os seus edifícios magníficos. A cidade é *illuminada* à luz *electrica*. É servida por linhas de *bonds* [...]. Já se funde em *Curityba* tão perfeitamente como no Rio. Já se grava e já se fazem, em *summa*, todos os trabalhos de impressão tão bem como os melhores da Europa. O movimento da cidade é extraordinário, e a vida de *Curityba* é já a vida afanosa de um grande centro.¹⁷¹

¹⁶⁸ COSTA, Angela Marques, e Lilia Moritz, SCHWARCZ. 1890-1914: *No tempo das certezas. (Virando Séculos)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

¹⁶⁹ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.34.

¹⁷⁰ BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: espetáculo nas máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994. p.91.

¹⁷¹ POMBO, José Francisco da Rocha. O Paraná no Centenário. *Apud*. NEUNDORF, Alexandre. *Identidade, fronteiras e intelectualidade: O Paraná no início do século XX*. Dissertação (Mestrado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2009. p.49.

Em meio às observações de Rocha Pombo sobre o desenvolvimento urbano de Curitiba, ficou bem destacada a presença de artifícios voltados à produção e circulação local de “trabalhos de impressão”, cuja qualidade foi comparada aos “melhores da Europa”. Em relação às impressões gráficas, sublinha-se que as primeiras publicações a circularem no Paraná começaram ainda no século XIX, após a emancipação política da Província¹⁷². Tratava-se do jornal público “Dezenove de Dezembro”, que a partir de 1854 iniciaria a circulação diária de notícias e anúncios publicitários, contribuindo para modificar a concepção local de imprensa. Segundo Luís Pereira¹⁷³, o financiamento estatal explica a periodicidade irregular da publicação e sua curta duração. E, além deste jornal, o autor aponta também a presença de cerca de oitenta outros que foram editados e impressos nas tipografias existentes na cidade já durante a virada do século, como os periódicos oficiais do partido republicano (*A República*) e as publicações editadas pelas colônias de origem alemã (*Deutscher Waltemblatt*), italiana (*L'Italia*) e polonesa (*Gazeta Polska y Brasilye*). Cabe mencionar que o “Dezenove de Dezembro” era o principal impresso da “Typographia Paranaense”, empresa de Cândido Lopes, a qual promovia também cursos para formação de mão de obra, tornando-se um centro de aprendizado para novos tipógrafos¹⁷⁴.

No início do século XX a presença dos artefatos técnicos significava uma possibilidade de intensificar o desenvolvimento urbano, retirando a cidade de seu passado “sonolento” e entregando-lhe novas sensações. Inaugurava-se naquele momento o conceito de “lazer” e com a diversificação de parques, praças, pavilhões, cafés, teatros e clubes, os curitibanos passaram a circular pela cidade em busca dos novos divertimentos, de acordo com Marilda Queluz¹⁷⁵. Nesse quesito, o parque de diversões *Colyseu Curitibano*, inaugurado em 1905, causou furor e fascínio ao anunciar a presença de novos aparelhos automáticos como o cinematógrafo. Porém estas novidades, acessíveis às classes populares, aliavam exaltação e medo: em sua análise sobre a história do parque, Brandão tratou sobre a forma ao mesmo tempo sedutora e destrutiva com a qual os novos dispositivos técnicos envolviam o homem moderno:

A relação entre o homem moderno e a realidade parece estar imprimida de uma fascinação pela máquina, pela humanização das máquinas e uma maquinização do homem [...]. O *Colyseu Curitibano* e mesmo Curitiba no início do século

¹⁷² Antes de 1852 circularam em Curitiba alguns jornais paulistas como “O Governista”, “O Nacional”, “Paulista Oficial” e “Verdadeiro Paulista” [PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2002. p.42.]

¹⁷³ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. 2002, Op. Cit. p.44.

¹⁷⁴ WITIKOSKI, Alan Ricardo. *Os rótulos de cachaça litográficos do Paraná: entre transições tecnológicas e permanências visuais (1930 – 1950)*. Tese de doutorado em Tecnologia, UTFPR. Curitiba, 2016. p.44-45.

¹⁷⁵ QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Olho da Rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR. Curitiba, 1996. p.36.

funcionam como exemplo periférico desse processo universal [...]. O homem lúdico adapta-se às máquinas, no caso periférico antes mesmo do *homo faber*. A adaptação acontece não de maneira racional, mas atinge níveis inconscientes, uma vez que, como vimos, as performances técnicas estão quase invariavelmente envolvidas em uma atmosfera de magia, sedução, diversão, ilusionismo e beleza, aos moldes de uma estética futurista. Todo o resto, os reveses: a ‘escravização’ do homem ao tempo das máquinas, o perigo da dominação do homem pela técnica auto-suficiente e tantas vezes destrutiva, passam ao largo das preocupações daqueles que, com unanimidade, aplaudem uma transformação.¹⁷⁶

Se o espetáculo da técnica não estava isenta de seu lado traiçoeiro, também não faltavam críticas à qualidade das atrações anunciadas por estes espaços de lazer. Ao comentar uma charge de Sylvio, publicada na revista ilustrada “O Olho da Rua” em 1907 (Fig.22), Queluz¹⁷⁷ assinalou a crítica proposta pelo ilustrador ao representar esse lado mais agressivo do êxtase que arrebatava o público do *Colyseu Curitibano*, pois, para conseguir participar do evento, este realizava um “espetáculo” à parte do lado de fora:

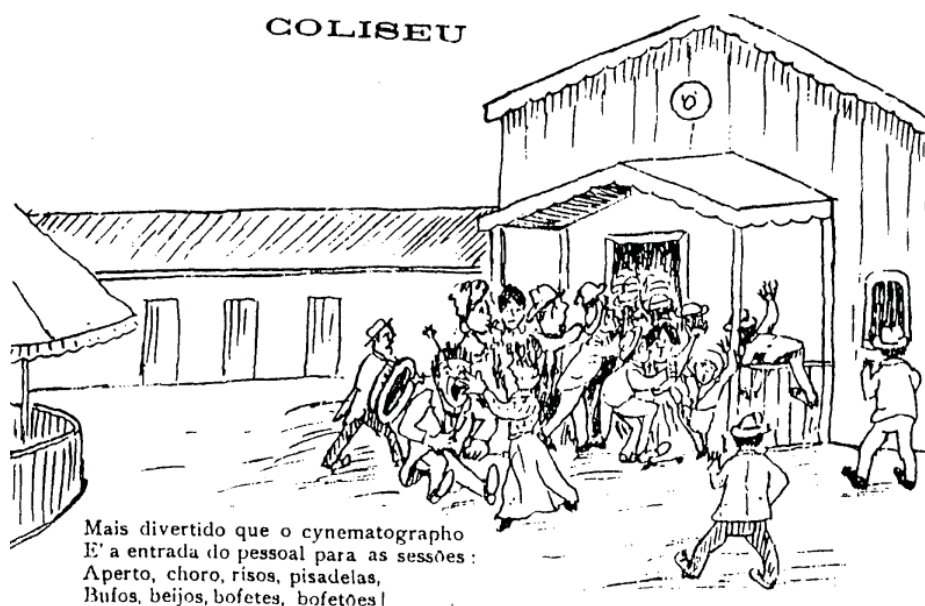


Figura 22 - Charge de Sylvio sobre o *Colyseu Curitibano* em “O Olho da Rua”, nº6, 22 jun. 1907.¹⁷⁸

Fonte: QUELUZ, 1996, p.152.

Além do cinematógrafo, outro fascinante equipamento anunciado aos curitibanos no início do século XX foi o gramofone. Na ilustração de Herônio para o anúncio da “Casa de Novidades” (publicado também na revista “O Olho da Rua”, em 1907), novamente aparece representada uma aglomeração de pessoas agressivamente interessadas e espantadas com a

¹⁷⁶ BRANDÃO, 1994. Op. Cit. p.110.

¹⁷⁷ QUELUZ, 1996. Op. Cit. p.100.

¹⁷⁸ Transcrição da charge: “Mais divertido que o *cynematographo* é a entrada do pessoal para as sessões: aperto, choro, risos pisadelas, bufos, beijos, bofetes, bofetões!”.

música que ouviam do lado de fora da vitrine da loja (Fig.23). A ilustração representa a promessa da modernização ao alcance dos ouvidos daqueles curitibanos afoitos por novidades técnicas – ao ao menos àqueles que poderiam pagar por elas. Para Queluz, o exibicionismo aparente na ilustração revelava as diferenças sociais das ruas curitibanas, pois “a perspectiva da cena é tratada de modo que o leitor também esteja diante da vitrine. A vitrine se situa como o símbolo máximo do mercado consumidor, que, aparentemente, permite que todos tenham acesso aos produtos, permanecendo, na realidade, inatingíveis à maioria do público”¹⁷⁹.



Figura 23 – Anúncio ilustrado de Herônio para a “Casa de Novidades”. 1907.¹⁸⁰

Fonte: QUELUZ, 1996, p.151.

Guardadas as proporções, é possível traçar um comparativo em relação ao cenário nacional daquele contexto, pois, de acordo com Flora Sussekind¹⁸¹, a entrada massiva de diversos aparelhos no Brasil, como a câmera fotográfica, o fonógrafo, o gramofone e o

¹⁷⁹ QUELUZ, 1996. Op.Cit. p.99.

¹⁸⁰ Transcrição do anúncio: “Casa de Novidades de Nacar Correia. Grande sortimento de discos *nacionaes* e *estrangeiros* das *principaes* fabricas – cantados pelos mais celebres artistas do mundo”.

¹⁸¹ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de lertas: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

cinematógrafo; e de práticas variadas, como a tipografia de jornais e periódicos, a impressão litográfica e o instantâneo fotográfico, indicavam significativa alteração nos comportamentos e na percepção daqueles que passaram a conviver cotidianamente com esses artefatos – com cada vez maior frequência e “naturalidade”. Pois, além do que se percebia pelas ruas, também no ambiente privado a convivência com a técnica passaria a ser cada vez maior.



Figura 24 – Fotografia do interior da casa de Julia Wanderley. 17 de dezembro de 1905.

Fonte: Diário de Infância de Julio Wanderley Petrich. Acervo particular da família.

A casa da professora Julia Wanderley parecia ser abarrotada de equipamentos técnicos e imagens. Na fotografia que compõe os muitos registros produzidos após o nascimento de seu filho, Julio Wanderley Petrich (Fig.24), podemos perceber a dimensão do acesso que estes indivíduos possuíam, no início do século XX, à técnica: o livro, o gramofone, as ilustrações, fotografias e cartões postais afixados na parede, os objetos de decoração em estilo vitoriano e a própria presença da câmera fotográfica para o registro desta cena instantânea em âmbito privado, possivelmente realizada por alguém da própria família. A profusão de objetos de natureza técnica presente na fotografia parece trazer também a intenção de demonstrar um

registro de que Julia estava a par do desenvolvimento da cidade, processo ao qual ela estava preocupada em compilar em sua coleção de fotografias da cidade. Contudo, é necessário enfatizar que esta acessibilidade da família de Julia Wanderley em relação à imagem e aos equipamentos técnicos era provavelmente limitada, pois, do lado de fora do enquadramento fotográfico, ela passava por dificuldades financeiras como professora e esposa de artista¹⁸².

Pois bem, a presença dos aparelhos técnicos prestava-se portanto à simulação de um “gênero de vida” urbano, pois considerava-se que uma sociedade tornar-se-ia *moderna* quando uma de suas principais atividades passasse também a ser justamente a produção e consumo de imagens. Ou seja, tais ícones técnicos faziam parte dos discursos que avaliavam o progresso local, porque eram considerados indícios necessários para se merecer o título de *cidade*¹⁸³. Desta forma, “do fascínio à desconfiança, os personagens [ou os curitibanos] caminham por este mundo-imagem que começa a ser construído, no cinematógrafo, nas revistas ilustradas, nos cartazes, nas fotografias”¹⁸⁴.

Porém, é preciso observar que antes do século XX não havia uma tradição de produção imagética ou de discussão estética em Curitiba, nem o costume de adquirir imagens artísticas e tampouco existiam escolas que ensinassem arte de forma mais aprofundada. Em escolas primárias haviam aulas de desenho, porém de forma utilitária e precária¹⁸⁵. Ou seja, na passagem entre os séculos XIX e XX não havia ainda em Curitiba um meio artístico profissionalizado. Em 1922, Laertes Munhoz publicou uma crítica na “Gazeta do Povo” com considerações sobre o estado das artes no Paraná, especialmente na capital:

Todos sonham no Paraná. Poetas, pintores, *musicos* e simples sonhadores. Sonhadores apenas, porque estes não são nem poetas, nem pintores, nem músicos [...]. Na vida mais ou menos provinciana dos Estados brasileiros, a Literatura é que tem maior desenvolvimento, porque mais servidores consegue. [...] Pintores, verdadeiramente pintores, são poucos em *Curityba*. O maior número é de simples amadores, que se dedicam à Arte, mais por passa-tempo e que pintam pelo *méro* prazer de pintar. Estes não fazem exposições, felizmente. [...] *Provavel* que *ahi*, vultos de certo valor se tenham manifestado. Não me *occupo*, porém, desses vultos. *Elles* não foram tão grandes e nem tão cheios de valor que mereçam a posteridade. Deixo-os ficar onde estão, sem

¹⁸² ARAÚJO, Silvette Aparecida Crippa. *Professora Júlia Wanderley, uma mulher-mito*. Dissertação de mestrado em Educação, UFPR. Curitiba, 2010. p.101.

¹⁸³ BRANDÃO, 1994. Op. Cit. p.92.

¹⁸⁴ QUELUZ, 1996. Op. Cit. p.100.

¹⁸⁵ O Regulamento da Instrução Pública do Estado do Paraná, de 1901, determinava o ensino do desenho nas escolas públicas. Sabe-se, por exemplo, que Julia Wanderley ensinava desenho geométrico aos seus alunos no Colégio Tirandentes. [ARAÚJO, 2010. Op. Cit. p.103.]

mexer com *elles*, porque senão teria eu que rebuscar velhas *collecções* do ‘19 de Dezembro’ e ainda mentir um pouco para conseguir qualquer cousa. Demais a Arte só é suportável depois que atinge um certo *grao* de aperfeiçoamento. O Paraná de vinte anos *atrás*, pouco ou nada cuidava de pintura ou de *musica*. Somente havia algo de Literatura.¹⁸⁶

As duras críticas de Laertes Munhoz ajudam a compreender a ausência de um meio artístico e a produção incipiente de imagens (e outras linguagens), segundo ele limitadas à inexperiência de “vultos” e amadores antes do século XX. Para Munhoz, a pintura paranaense não teve força suficiente antes das obras de Lange de Morretes, Guelfi, Freyesleben e Maria Amélia de Assumpção, pintores a quem atribuiu as promessas de um grande futuro – pois, como deixou claro, em Curitiba esses profissionais não encontrariam o reconhecimento merecido ou necessário para seu sustento.

De forma geral, em todo o Paraná a pouca iconografia existente até a década de 1880 havia sido produzida por alguns artistas viajantes que pouco permaneceram na Província¹⁸⁷. Sobre os artistas viajantes, Newton Carneiro¹⁸⁸ elencou em seu livro intitulado “Iconografia paranaense anterior à fotografia” diversos nomes de pintores e desenhistas como Debret (1768-1848), Virmond (1792-1876), Eliott (1809-1884), Michaud (1829-1902) e Iria Correia (1839-1887). Para o autor, a contribuição destes foi pequena e valia mais enquanto documentário iconográfico da então praticamente inóspita região do Paraná do que enquanto produção estética. O primeiro motivo para tal constatação seria o fato de muitos desses artistas não possuírem um destacado mérito artístico, como seria o caso de Iria Correia, que para Carneiro apesar de ter conseguido acesso a uma educação privilegiada, produzia desenhos “indecisos” e carentes de melhores orientações. Além de Iria, o autor apontou que Eliott tampouco possuía grande mérito artístico e, no entanto, era autêntico em suas representações topográficas. O segundo motivo seria o caso de, por vezes, o artista não ter realmente estado no local para fidedignamente registrar uma paisagem por observação – a exemplo de Debret, cujas aquarelas em geral causam certa polêmica, pois não há comprovação expressa de que ele realmente tenha passado pelo Paraná, de acordo com Newton Carneiro¹⁸⁹. Em terceiro lugar, o autor aponta uma precariedade de condições para se manter uma produção visual coerente e desenvolver técnicas

¹⁸⁶ MUNHOZ, Laertes. *Alguns Artistas Paranaenses: anotações de Laertes Munhoz*. Gazeta do Povo. 7 set. 1922. p.58.

¹⁸⁷ KAMINSKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). IN: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna. [Orgs.]. *Sentimentos na história*. Curitiba: UFPR, 2012. p.12.

¹⁸⁸ CARNEIRO, Newton. *Iconografia paranaense anterior à fotografia*. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1950.

¹⁸⁹ CARNEIRO, 1950. Op. Cit. p.11.

mais apuradas – o isolamento de Superagüi foi, para Michaud, um dificultador em sua produção, pois não existiam à sua disposição os materiais adequados. Por outro lado, este não parecia ser um problema para Virmond, que produzia na Lapa as suas próprias tintas. Por fim, aponta-se que as produções eram escassas ou por descuido perderam-se, o que se por um lado não diminui a importância dos artistas viajantes, por outro traz indícios de que a produção artística não era a principal atividade desses personagens – de fato, Michaud atuava como professor e juiz de paz, e Virmond era médico. Além da presença dos pintores e desenhistas viajantes, é pertinente ressaltar que existiram também diversos fotógrafos viajantes na região do Paraná antes da chegada do primeiro estúdio fotográfico, em 1881. Esses profissionais produziam, em geral, retratos e vistas¹⁹⁰.

Sobre as colocações dispostas, Eliana Borges & Soleni Fressato¹⁹¹ explicam que a região do Paraná não possuía no século XIX um grande desenvolvimento cultural e econômico, resultando na ausência de um mecenato que inspirasse e motivasse uma produção artística, e afugentando profissionais que, certamente, preferiam manter-se em locais mais oportunos, como o Rio de Janeiro. A visualidade paranaense começaria, portanto, a desenvolver-se após a chegada e permanência na capital paranaense de alguns profissionais imigrantes que trariam consigo seus ofícios artísticos, na virada do século XIX para o século XX, e que também ensinariam outras gerações de profissionais. Neste estudo, nos aprofundaremos nas contribuições de Adolpho e Fanny Paul Volk, Mariano de Lima, Narciso Figueras e Alfredo Andersen.

Sobre as trajetórias desses quatro agentes que imigraram para o Paraná, é oportuno salientar que, em meio a dificuldades e interesses distintos, para que se concretizasse a formação de um meio profissional que os abrigasse era imperativo, em primeiro lugar, que estes artistas ampliassem as possibilidades de formação de um gosto pela *imagem*. Para tal intuito, entender-se-iam as necessidades e desejos da sociedade receptora, que, apesar de apresentar um Estado desinteressado pela educação pública, apresentava-se ávida pelo consumo de imagens – em razão de seu sentimento de modernidade e ideais cosmopolitas. Havia entre tais profissionais, muito provavelmente, o entendimento de que poderia sim existir um meio propício para o seu trabalho em Curitiba, principalmente em virtude da ausência de uma tradição artística local,

¹⁹⁰ Em seu dicionário Histórico-Fotográfico, Boris Kossoy fez um levantamento dos fotógrafos itinerantes que atuaram na região entre 1850 e 1910. Uma tabela com todos os nomes dos fotógrafos que passaram pelo Paraná no período mencionado, como citados no dicionário, pode ser observada no Apêndice 2.

¹⁹¹ BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A Arte em seu Estado: História da Arte Paranaense*. Curitiba: Medusa, 2008. p.47.

tanto em seu sentido mais tradicional e acadêmico como em seu sentido comercial. Desta forma, foram desenvolvidas estratégias para a viabilização da produção visual, a começar pela democratização de um gosto pela imagem por meio de exposições e da formação de novos artistas provenientes inclusive da própria sociedade receptora, enquanto aprendizes ou dentro de instituições de ensino. Além disso, a existência de ligações profissionais entre os pioneiros contribuiria também para a ampliação de possibilidades técnicas que os auxiliassem a conseguir aquilo que a sociedade queria e precisava nas imagens: a representação de sua autoimagem, seja por meio do realismo ou da idealização.

ESTÚDIO VOLK



Figura 25 - Estúdio Volk (Anna Paul). “Adoplho, Adolphine e Fanny Volk”. 1894.

Fonte: SIMÃO, 2010, p.140.

O primeiro estúdio fotográfico a inaugurar-se em Curitiba – e, pode-se considerar, o primeiro estabelecimento comercial voltado especificamente à produção de imagens da cidade

– foi o Estúdio Volk (também denominado “*Photo Volk*”). As atividades do estúdio, pertencente ao casal alemão Adolpho e Fanny Paul Volk iniciaram-se em 1881. Nele, segundo Giovana Simão, Fanny Paul foi a principal fotógrafa, tendo aprendido o ofício com a mãe, Anna Paul, ainda na Alemanha:

Sobre os domínios de Fanny Paul com o exercício da fotografia há probabilidades de que ela tenha se iniciado no ofício já na Alemanha por meio da tutoria da sua mãe [...]. Também existem apontamentos que revelam a parceria entre Anna Paul, Adolpho e Fanny nos trabalhos do estúdio Volk. Em se tratando de parceria, entre os Paul e os Volk, destaca-se que em janeiro de 1886, quatro anos após a chegada de Fanny ao Brasil, ela e Adolpho Volk se casaram, Fanny com dezoito anos de idade, e Adolpho Volk com 32 anos.¹⁹²

Ainda de acordo com Simão¹⁹³, a relevância da abertura do estúdio dava-se, em primeiro lugar, por ser o primeiro estabelecimento da categoria com serviços de ponta e espaço amplo para a realização de retratos em grupo, incluindo-se o uso de grandes cenários pintados e a presença de um profissional para a realização de ampliações a óleo (como veremos nos capítulos a seguir). Em segundo lugar, este estúdio mantinha como clientes os principais membros da elite ervateira, os intelectuais e políticos, além da comunidade germânica e outros grupos de imigrantes. Por fim, aponta-se que os Volk foram tutores de vários outros fotógrafos que depois viriam a administrar seus próprios estúdios no século XX, como Bruno Lehmann, Hugo Barthels, Linzmeyer e os irmãos Augusto e José Weiss.

Sobre os demais fotógrafos, também cabe pensar que o Estúdio Volk desde os primórdios apresentava seus aprendizes, como foi o caso de Joseph Weiss; ainda que os aprendizes fossem de origem alemã e estivessem dentro do pensamento comunitário alemão em auxiliar os conterrâneos, o fato é que vez por outra, o estúdio formava um novo fotógrafo. Apesar de fornecer novos “concorrentes” para o mercado fotográfico, estes novos fotógrafos se tornavam interlocutores de ofício com a família Volk. Bem como se tornavam colaboradores entre eles, com equipamentos e compra de materiais em outras regiões, também se soma que a formação de novos fotógrafos dentro do Estúdio Volk agregava prestígio aos fotógrafos proprietários daquele estabelecimento.¹⁹⁴

Nota-se que desde sua abertura o Estúdio Volk publicava anúncios periodicamente nos principais jornais da capital, com descrições detalhadas sobre seus melhores atributos e

¹⁹² SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Pós-Graduação (Doutorado em Sociologia) Setor de Ciências humanas, letras e artes, UFPR. Curitiba, 2010. p.26.

¹⁹³ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.419.

¹⁹⁴ SIMÃO, 2010. Op. Cit. Idem.

especialidades. Ao analisar o anúncio inaugural do estabelecimento (Fig.26), Giovana Simão¹⁹⁵ constatou que o discurso do fotógrafo, embutido na promessa de se adquirir fotos à moda das grandes capitais europeias, e a existência de um laboratório equipado com as melhores máquinas do mercado, era como uma homenagem à técnica, à maquinaria e à modernidade – algo que poderia ser muito instigante para a população curitibana, ávida por algo que os ligasse às novidades do progresso (e distanciasse dos arcaísmos de um passado recente):

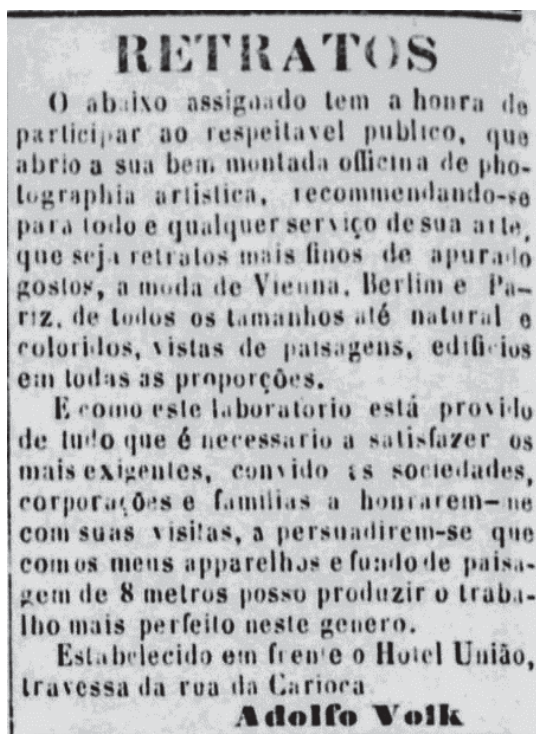


Figura 26 – Anúncio inaugural do Estúdio Volk em 1881 no jornal “Dezenove de Dezembro”.¹⁹⁶

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

Porteriormente, Em 1884, o fotógrafo Adolpho Volk faria outro anúncio no jornal Dezenove de Dezembro convidando aos curitibanos para conhecer seu estabelecimento. Sua intenção, no entanto, era a de retirar-se da cidade. Dizia: “Aviso: Tendo resolvido retirar-me desta praça, uso de franqueza de convidar o respeitável público a servir-se dos meus trabalhos e visitar meu bem montado estabelecimento. Trabalho todos os dias [...] tirando retratos, grupos,

¹⁹⁵ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.151.

¹⁹⁶ Transcrição do anúncio: “O abaixo assignado tem a honra de participar ao *respeitavel publico*, que *abrio* a sua bem montada *officina* de *photographia* artistica, *recommendo*-se para todo e qualquer serviço de sua arte, que seja retratos mais finos de apurado gosto, à moda de Vienna, Berlim e *Pariz*, de todos os tamanhos até natural e coloridos, vistas de paisagens, edificios em todas as proporções. E como este laboratório está provido de tudo o que é necessário a satisfazer os mais exigentes, convido as sociedades, as corporações e famílias honrarem-me com suas visitas a persuadirem-se que com os meus *apparelhos* e fundo de paisagem de 8 metros, posso produzir o trabalho mais perfeito neste *genero*. Estabelecimento em frente o Hotel União, travessa da rua da carioca. Adolfo Volk”. [DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXVIII, nº2188, 23 Nov. 1881, p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>]

etc., no tamanho desejado. Vendo igualmente a vista desta cidade [...]”¹⁹⁷. No anúncio, que provavelmente funcionou muito bem aos seus propósitos, Adolpho organizou uma espécie de promoção publicitária para chamar a atenção da clientela local. Segundo Giovana Simão¹⁹⁸, acredita-se nesta possibilidade porque apesar da declaração de que estaria retirando-se do local, o fotógrafo apenas deixou a cidade na ocasião de sua separação conjugal¹⁹⁹. É relevante destacar que, após o ocorrido, Fanny Paul Volk continuou a administrar o estúdio sozinha até 1918. Sobre a sobrevivência da fotógrafa no campo fotográfico curitibano sem a presença do marido, Simão pontuou que os laços de sociabilidade de Fanny com os aprendizes contribuiu para a continuidade do estúdio, além do fato de o estabelecimento então já possuir o reconhecimento da sociedade Curitibana:

Mesmo que de fato Fanny se mantivesse como a administradora do estabelecimento, bem como a fotógrafa propriamente dita, ou seja, aquela que de fato ficava atrás das câmeras e, portanto, executava as fotografias e as trocas simbólicas com os fotografados; [...] a presença de funcionários homens trazia certa imunidade social para Fanny. Pois, sob esta disposição de homens no interior do estúdio, mesmo que fossem funcionários para trabalhos de revelação, retoques etc., caberia considerar que Fanny não se encontrava completamente sozinha no estabelecimento, assim a fotógrafa estava livre dos comentários maldosos de que ela receberia “forasteiros” para fotografar sem a presença de um tutor masculino. [...] vale pensar que os clientes também se dirigiam ao estúdio há quase duas décadas para serem fotografados pelo casal, ora por Adolpho, ora por Fanny, afinal foram dezessete anos com a presença dos dois. Logo, Fanny havia conquistado o prestígio de fotógrafa, mesmo que fosse na qualidade da esposa que acompanhava o marido.²⁰⁰

Desta forma, o ofício de Fanny como dona e principal fotógrafa do estabelecimento foi uma realização possível especialmente em razão de uma teia de interesses de projeção e visibilidade social presente em meio à elite curitibana. No entanto, no ano de 1918, após o casamento de sua filha Adolphine com Julio Leite (também funcionário do Estúdio), Fanny vendeu o seu estabelecimento a Bernardo Heisler, um de seus pupilos, que astutamente manteve a razão social “Photo Volk”²⁰¹.

¹⁹⁷ DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXXI, nº 84, 6 Abr. 1884, p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>

¹⁹⁸ SIMÃO, 2010. Op.Cit. p.421.

¹⁹⁹ O casal possuía um relacionamento controverso e intrincado, de forma que em 1905 resolveram tornar oficial a sua separação. Uma nota breve do divórcio foi publicada no jornal: “Pelo Sr. Adolpho Wolk e sua mulher d. Francisca Wolk foi requerido *divorcio*, de *commun accôrdo*. No dia 3º do corrente o juiz da 2ª vara dará sentença”. [A REPÚBLICA. Ano 21, nº218. 14 set. 1905, p.2. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>]

²⁰⁰ SIMÃO, 2010. Op.Cit. p.366.

²⁰¹ SIMÃO, 2010. Op.Cit. p.405.

MARIANO DE LIMA



Figura 27 - Estúdio Volk. “Mariano de Lima”, Carte de visite. 1888.

Fonte: SIMÃO, 2010.

O primeiro pintor profissional e de relativa qualidade técnica e relevância educacional a instalar-se na capital paranaense foi o português Antônio Mariano de Lima (1858-1942). Ele chegou ao Rio de Janeiro em 1883, onde conheceu o Liceu de Artes e Ofícios²⁰². Em seguida, mudou-se para Curitiba – pouco tempo depois dos Volk inaugurarem seu estúdio fotográfico. O seu objetivo inicial em Curitiba era especificamente realizar serviços como cenógrafo no Teatro São Theodoro, que ainda não pudera funcionar por falta de equipamentos e decoração. Depois, começou a oferecer serviços de pintura e Belas Artes em geral, pois, de acordo com Newton Carneiro²⁰³, o trabalho no teatro era vultuoso, mas “mal remunerado”. Por exemplo, em um pequeno anúncio publicado no jornal conservador “Sete de Março” em 1888, Mariano prometeu: “*Executão-se [sic] todos os trabalhos da pintura artistica, a oleo, a tempera e a pastel, taes como:*

²⁰² KAMINSKI, Rosane. *Concepções de "desenho industrial" no Paraná em fins do século XIX e começo do XX*. Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: FAAP, 2004. p.2.

²⁰³ CARNEIRO, Newton. *Mariano de Lima e o ensino das artes em Curitiba*. Revista do Instituto de Letras e Artes, nº 20. Curitiba: UFPR, 1972. p.246.

quadros *historicos*, paisagens, retratos, etc. Os trabalhos imperfeitos não serão pagos”²⁰⁴.

Mas, ao perceber que o seu ofício seria pouco lucrativo, Mariano de Lima acabou por conformar-se a procurar por outras atividades que garantissem o seu sustento. Noutro anúncio publicado no jornal “Dezenove de Dezembro” em 1885 (Fig.28), encontra-se uma interessante listagem de produtos e serviços oferecidos por Mariano de Lima, relacionados não à produção de imagens mas a “*quaesquer* trabalhos de *electricidade*”, como a instalação de campainhas, telefones e para-raios:

ANTONIO MARIANO DE LIMA
ELECTRICISTA
 e
AGENTE
 da casa **Ferdinand Rodd**
 (AO GRANDE MAGICO)
 fornecedora de
 SS. M.J. E A.A. II.
 a melhor e a mais antiga casa de
electricidade,
 no Brasil, com fabrica em
PARIZ
 apresenta adisposiçãodos interes-ados
PARA-RAIOS
 de primeira, segunda e terceira classe
 dos melhores authores e fabricantes

TELEPHONES ANER
 de primeira, segunda e terceira clas-
 se, os que melhor transmittem á dis-
 tancia de meia a cem leguas.

TIMPANOS
 de aviso e indicação para interior de
 edificio, de qualquer ordem que seja,
 tambem de primeira, segunda e ter-
 ceira classe.

Electricidade medical
Pilhas Ledanche
 e emfim todo o material concernente
 a «electricidade»
TODOS
 os objectos acima annuciados são
 approvados pela academia de scien-
 cias de
PARIZ
 Para mais informações :
Grand Hotel
Rua da Imperatriz

Figura 28 – Anúncio de Mariano de Lima oferecendo serviços diversos no jornal Dezenove de Dezembro, 1889.²⁰⁵

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

²⁰⁴ SETE DE MARÇO. Nº 18, 22 Ago. 1888. p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>

²⁰⁵ Transcrição do anúncio: "Antonio Mariano de Lima: *Electricista* e agente da casa Ferdinand Rodd (Ao Grande Mágico) fornecedora de [?] a melhor e mais antiga casa de *electricidade*, no Brasil, com fábrika em *Pariz*, apresenta a disposição dos interessados para-raios de primeira, segunda e terceira classe dos melhores *authores* e fabricantes. *Telephones* ANER de primeira, segunda e terceira classe, os que melhor *transmittem* á distancia de meia a cem *leguas*. *Tímpanos* de aviso e indicação para interior de *edificio*, de qualquer ordem que seja, *tambem* de primeira, segunda e terceira classe. *Electricidade* medical. *Pilhas* Ledanche, e *emfim* todo o material concernente a '*electricidade*'. Todos os *objectos* acima *annunciados* são *approvados* pela academia de *sciencias* de *Pariz*. Para mais informações: Grand Hotel. Rua Imperatriz." [DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXXIII, nº183, 17 Ago. 1889, p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br >]

De tal modo, apesar das dificuldades financeiras, Mariano de Lima permaneceu em Curitiba até 1902 e foi responsável por um importante estímulo ao desenvolvimento da circulação de imagens na cidade, especialmente na atuação enquanto professor. Sua escola, inicialmente conhecida como “Aula de Desenho e Pintura”, e depois rebatizada como “Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná”, foi a primeira do gênero no estado e assemelhava-se ao “Liceu de Artes e Ofícios” do Rio de Janeiro: um órgão público, com ensino gratuito, horário noturno e admissão de homens e mulheres nas mesmas turmas²⁰⁶. Estas características, tão relevantes para a filosofia pedagógica de Mariano de Lima, eram muito incomuns e polêmicas para uma cidade conservadora e em pleno procedimento higienista, e causaram diversas críticas, que depois foram rebatidas por Mariano, em defesa do perfil proletário de seu corpo discente:

A gratuidade dos cursos para os alunos estava de acordo com a formação filosófica de Lima, que não idealizou sua escola exclusivamente para os filhos das famílias abastadas da capital, fazendo questão absoluta de que as portas estivessem abertas para os filhos dos operários da cidade. Essa característica criou alguns problemas com as alunas da Escola Normal, que se negavam a frequentar disciplinas em comum com os alunos da Escola de Desenho e Pintura, alegando motivos fúteis. As moças, originárias de classes economicamente privilegiadas, não queriam, na realidade, um contato mais aproximado com jovens pertencentes à camada proletária que compunham a maioria do corpo discente. O caráter democrático da instituição é enfatizado pelo próprio Mariano de Lima, quando se defende da acusação, feita por seus inimigos, de que a Escola seria lugar de gente misturada. Diz ele que nunca teria feito distinção de gente de cor, mas sim de gente de caráter, afirmando ter nos dois sexos o que há de mais seleta em todas as posições sociais, desde o mais elevado ao mais humilde, todos porém desde o mais humilde ao mais elevado, honrados e honestos.²⁰⁷

De acordo com Newton Carneiro²⁰⁸, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná iniciou suas atividades em 1887, após uma vistosa inauguração, com o pronunciamento de oito discursos solenes, e teve excelente procura para matrículas: eram 61 homens e 38 mulheres. Dentre seus alunos, os mais destacados foram Zaco Paraná e João Turim, notórios na historiografia da arte paranaense – porém, de outros alunos conhecidos e festejados pelos jornais da época, são atualmente conhecidos poucos trabalhos, a exemplo de Maria Aguiar de

²⁰⁶ SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2004. p.8.

²⁰⁷ OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba*. Curitiba: 1998. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, UFPR. Curitiba, 1998. p.193.

²⁰⁸ CARNEIRO, Newton. 1972. Op. Cit. p.247.

Lima e Benedito Galvão. Mas, apesar do apoio inicial ao projeto de Mariano, não foram viabilizados os recursos necessários por parte do Estado, de forma que as atividades da Escola foram iniciadas sem a presença devida da mobília ou dos modelos²⁰⁹.

Talvez a formação de Mariano de Lima na cidade do Porto (onde ele aprendeu sobre arte em cursos profissionalizantes de pintura, modelagem, escultura e cenografia), e o contato com Bithencourt da Silva (fundador do Liceu de Artes do Rio de Janeiro), o tenha inspirado na concepção da Escola de Belas Artes, pois esta também possuía um direcionamento pedagógico voltado à educação profissionalizante²¹⁰. Segundo Kaminski²¹¹, as “artes” eram concebidas de forma aplicada ao trabalho industrial na instituição, e esta foi criada para defender o ensino profissionalizante na Província do Paraná, em alinhamento aos princípios metodológicos europeus e norte-americanos, com o objetivo de formar profissionais para atividades técnicas nas áreas de litografia, mecânica, marcenaria, funilaria e carpintaria. A Escola também possuía um gabinete fotográfico, inaugurado em 1898 (a presença da fotografia na instituição é um assunto sobre o qual trataremos mais adiante)²¹².

Esta observação também contribui para elucidar a razão de a escola ser mista, pois, no século XIX, além de iniciar-se um processo de emancipação e reivindicações femininas (como a possibilidade de votar, divorciar-se e trabalhar) a sociedade industrial passava a dar atenção à formação das massas populares para a atuação em mercados de trabalho emergentes, preocupando-se inclusive com a possível utilidade da admissão das mulheres nesses meios profissionais, de acordo com Maria Etelvina Trindade:

Em todo o mundo ocidental, como no Brasil, a sociedade industrializada passa a dar especial atenção à educação e ao adestramento das massas populares para os novos mercados de trabalho, preocupando-se igualmente com a possível inserção da mulher nos meios profissionais. [...] os ideólogos do período olham com esperança o sistema escolar enquanto veículo de disseminação da instrução e regulador da oferta de mão-de-obra no mercado nacional. Daí a necessidade de multiplicação das escolas primárias para a alfabetização das massas e da escola profissional, de orientação utilitária [...]. Nessa nova concepção educacional, cogita-se, atendendo à feição mais prática do momento, de incluir a mulher no preparo à profissionalização, com igual finalidade de torná-la útil na construção da prosperidade nacional.²¹³

²⁰⁹ OSINSKI, 1998. Op. Cit. p.188.

²¹⁰ OSINSKI, 1998. Op. Cit. p.186.

²¹¹ KAMINSKI, 2004. Op. Cit. p.3.

²¹² OSINSKI, 1998. Op. Cit. p.199.

²¹³ TRINDADE, Maria Etelvina. *Clotildes ou Marias: Mulheres de Curitiba na Primeira República*. Tese de doutorado (Filosofia e Ciências Humanas) USP. São Paulo, 1992. p.69-70.

Logo, Mariano de Lima foi responsável por organizar a escola onde desenvolveram-se os primeiros homens e mulheres profissionalmente capacitados para a produção técnica e artística de imagens em Curitiba. Com seus alunos, eram frequentemente organizadas exposições muito elogiadas pelos periódicos – estes sempre com indicações ao trabalho “incansável” do professor Mariano e festejos às pinturas “excelentes” de seus aprendizes, assinalados como exemplos engrandecedores da moderna cidade. Uma nota (Fig.29) foi publicada no jornal “A Tribuna”, em 1895, tratando sobre o “elegante” evento e o “ostentoso” brinde oferecido aos alunos de Mariano pelo então Governador:

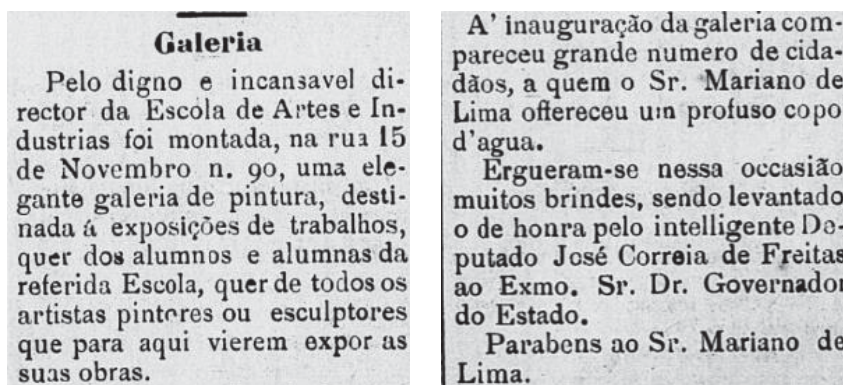


Figura 29 – Inauguração de exposição de Mariano de Lima em “A Tribuna”, 1895.²¹⁴

Fonte: Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

Mas as festividades logo cessariam. Pois uma conjuntura inesperada faria o professor finalmente deixar de ser “incansável” e decidir abandonar seus projetos em Curitiba: além das dificuldades financeiras, a carência de investimentos do Estado, a má vontade da administração pública em ceder terreno para o projeto premiado do Centro de Cultura (edifício desenhado por Cândido de Abreu e idealizado por Mariano de Lima), e a desavença com seu antigo aluno Paulo Ildefonso D’Assumpção (que fundaria sua própria escola, o Conservatório de Belas Artes, com o apoio da elite), frustraram Mariano de Lima. Este, então, decidiu deixar Curitiba em 1902, para fixar-se primeiramente em Manaus e depois em Belém, onde tornou-se o diretor da Escola de Belas Artes do Pará. Enquanto isso, a direção da Escola de Belas Artes do Paraná ficou legada à sua esposa e ex-aluna Maria Aguiar de Lima, e funcionou até 1906²¹⁵.

²¹⁴ Transcrição da notícia: “Pelo digno e *incansavel* director da Escola de Artes e Industrias foi montada, na Rua 15 de Novembro n.90, uma elegante galeria de pintura, destinada a exposições de trabalhos, quer dos *alumnos* e *alumnas* da referida Escola, quer de todos os artistas pintores ou *esculptores* que para aqui vierem expor as suas obras. À inauguração da galeria compareceu grande *numero* de cidadãos, a quem o sr. Mariano de Lima offereceu um profuso copo d’água. Ergueram-se nessa ocasião muitos brindes, sendo levantado o de honra pelo intelligente Deputado José Correia de Freitas ao Exmo. Sr. Dr. Governador do Estado. Parabéns ao Sr. Mariano de Lima.”. [A TRIBUNA, Ano 2, nº 48, 1895, p.2. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br >]

²¹⁵ CARNEIRO, Newton. Mariano de Lima e o ensino das artes em Curitiba. In: *Revista do Instituto de Letras e Artes*, nº 20. Curitiba: UFPR, 1972.

Vale mencionar que na escola de Mariano de Lima o vínculo com a imprensa era um elemento abertamente ligado ao corpo docente²¹⁶, pois a instituição contava com seu próprio periódico, de existência breve. O primeiro número foi editado em 1888 e denominado “A Arte”, com o subtítulo “*orgam illustrado da Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná*”. Bem, no “2º Relatório da Aula de Desenho e Pintura”, publicado naquele primeiro número, Mariano declarou que a revista funcionava “como meio de propaganda da arte e de estímulo à escola e *alumnos*” e que seria distribuída gratuitamente “*alem de na provincia e Brazil, em toda a Europa e America, a instituições congeneres, a imprensa e a cavalheiros de merito*. Parece-me que assim se provará que no Paraná, já se faz alguma *cousa* em prol da arte, ou quando menos tem-se muita e muita vontade de o fazer”²¹⁷. Mas infelizmente, como já apontado, os seus planos ambiciosos para a arte paranaense não frutificaram como o esperado.

NARCISO FIGUERAS



Figura 30 - Frontispício do Jornal “Quinze de Novembro”, Curitiba, 25 Jan. 1890, nº 51, p.1

Fonte: VEZZANI, 2013, p.57.

Ainda a respeito das ligações da Escola de Belas Artes e Indústrias com a imprensa, é oportuno lembrar que, além da circulação da revista “A Arte”, a escola também detinha em seu quadro docente o profissional catalão Narciso Figueras (1854-1917), litógrafo e professor de caligrafia. Após extensa atuação em Cuba e no México, e de naturalizar-se brasileiro em 1883²¹⁸,

²¹⁶ A Escola de Belas Artes teve amplo corpo docente: “Vitor Ferreira do Amaral, Custódio Raposo, Joanes Holweger, Tertuliano de Freitas, Henrique Henning, Carlos Hübel, Roberto Schiebler, Manoel Oliveira Neto, Major Bento Menezes, Manoel da Silva Monteiro, Georgina Mongrue, Jacinto Manoel da Cunha, Francisco da Paula Guimarães, Alfredo Caetano Munhoz, Agostinho Ermelino de Leão e Simon Block. O sistema de monitoria, adotado pela escola, contou com a participação de João Turin, Maria da Conceição Aguiar, Polixena Correia, Alberto Bardal, Mário de Barros e Paulo Freyer”. [OSINSKI, 1998. Op. Cit. p.202.]

²¹⁷ A ARTE, Ano 1, nº1, 4 Mar. 1888. p.2. Disponível em: <bn.digital.bn.gov.br>

²¹⁸ VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Illustrada (Curitiba 1888-1889)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 19 Mar. 2013. p.41.

Figueras chegou a Curitiba, convencido por Luis Coelho (responsável pela Revista Paranaense), em 1884 para atuar como ilustrador. Segundo Iriana Vezzani²¹⁹, à época a litografia era considerada uma inovação em Curitiba, a qual permitiria melhorias às artes gráficas da cidade, na contramão do contexto do Rio de Janeiro naquele mesmo período, por exemplo, onde a mesma técnica já encontrava-se em declínio. Logo, Narciso tornou-se o proprietário da primeira empresa litográfica do Paraná²²⁰, a Litografia do Comércio (local onde, além de litógrafo, ele também atuou como professor para ilustradores como Julio Bellini). Há um registro da inauguração da empresa na “Gazeta Paranaense”:

Visitamos *ante-hontem* as *officinas* da *Litographia* do *Commercio*, estabelecida à rua do Dr. Trajano, e *sahimos* de lá verdadeiramente maravilhados. O Sr. Narciso Figueras, seu digno *proprietario*, [...] mostrou-nos trabalhos seus de subido merecimento artístico, os *quaes pódem* como que se constituir uma garantia a todos *aquelles* que se *utilisarem* de seu importante estabelecimento [...]. As *officinas* estão montadas com *elegancia e decencia* [...]. Completamente munida de *excellentes machinas* e de esplendidas pedras *litographicas* [...]. Esperamos a *difinitiva* inauguração desse estabelecimento, para *delle* nos *occuparmos* mais largamente.²²¹

A julgar pelas impressões expostas pelo colunista, a Litografia do Comércio era uma novidade muito bem vinda na cidade de Curitiba, e estava equipada com os melhores aparelhos e prensas, aos moldes de outras litografias já em funcionamento pelo Brasil. As atividades de Figueras, portanto, eram pioneiras na região e contribuíram para o surgimento das primeiras revistas ilustradas da cidade, uma nova modalidade de imprensa. Então, já em 1887, sua recém-inaugurada empresa lançou a “Revista do Paraná” de Nivaldo Braga, com litografias executadas pelo próprio Narciso Figueras²²². A revista teve apenas sete números, e os motivos expostos para esta curta existência foram, em primeiro lugar, sua alta qualidade, acompanhada de seu alto custo em relação às condições econômicas dos curitibanos; e, em segundo lugar, o desentendimento entre Figueiras e Braga, que levou o litógrafo ao lançamento de um novo periódico em 1888, a “Galeria Ilustrada”.

A Galeria trazia a litografia como destaque, possuindo “uma seção específica para a sua iconografia, denominada ‘Nossas Gravuras’ e três páginas destinadas à Literatura e às Artes

²¹⁹ VEZZANI, 2013. Op. Cit. p.42-43.

²²⁰ Vale mencionar aqui o inventário presente na tese de Alan Witikoski, que listou outros 47 litógrafos subsequentes a Figueras, atuantes no Paraná entre 1930 e 1950. [WITIKOSKI, 2016. Op. Cit. p.243.]

²²¹ GAZETA PARANAENSE, Ano 11, nº129, 12 Jun. 1887. p.3. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

²²² GRAÇA, Rosemeire Odahara. *A litografia em Curitiba. Monografia (Especialização em História da Arte)*, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1995. p.16.

[além da] primeira história em quadrinhos publicada no Paraná, intitulada ‘A gaveta do diabo’”²²³. Para Vezzani²²⁴, as intenções da Galeria estavam alinhadas às de outras publicações da época, no sentido de fazer circular valores, ideias e imagens com a finalidade de educar os leitores e contribuir para o progresso local. No primeiro número da revista, foi publicada uma apresentação aos leitores com detalhes sobre tais intenções e objetivos:

'A Galeria *Illustrada*' será um jornal de *typo* europeu, dando aos seus leitores *paginas illustradas* com *paysagens*, retratos de homens celebres, tanto desta *provincia* como de *paizes* estrangeiros; e *critica* dos acontecimentos *locaes*, apresentando igualmente um texto *variadissimo* em *litteratura*, *noticias*, etc. Não se filia positivamente a tal ou qual *eschola politica*, mas advogando a causa do bem geral [...]. Estudará pelo lado critico os costumes *sociaes*, *compatendo* os vícios que possam ser de *fataes consequencias* ao futuro [...]. Renderá homenagem ao *merito* quando *elle* de facto se manifeste, abatendo igualmente os caracteres pervertidos quando estes de alguma forma queiram *actuar* na sociedade. [...] Eis o molde em que *varsamos* 'A *Galleria Illustrada*'; resta para *ella* conseguir o seu intento - que não lhe falhe o favor *publico* e o *auxilio* das suas co-irmãs.²²⁵

É digno de nota que no final do século XIX os artistas litógrafos “desempenharam um papel importante tornando a notícia mais atraente e popularizando as feições dos principais veículos de informação”²²⁶. À época, muitas litografias eram feitas por meio da cópia de imagens fotográficas, e, posteriormente, as ilustrações seriam gradualmente substituídas por procedimentos específicos de reprodução de fotos. Segundo Vezzani²²⁷, no Brasil a imprensa ilustrada utilizava-se da fotografia de obras artísticas mediada pela litografia para a circulação e ampliação do consumo de imagens; e em Curitiba as publicações de Figueras contribuíam para este processo ao fazer circular na cidade obras de artistas como Rembrandt, Ticiano e Rafael Sanzio por meio da produção imagética de seus próprios alunos. Sobre a publicação de litografias com autoria dos seus pupilos nos periódicos ilustrados, Vezzani pontuou que Figueras

assumiu e divulgou nas páginas da Galeria Illustrada seu papel de professor, expondo o desenvolvimento de seus alunos. Cabe destacar que não há, em nenhuma dessas publicações, informações sobre o aprendizado no cotidiano da oficina ou referências ao termo ‘aprendiz’. Embora não possamos especificar se eram alunos na área de desenho, de litografia, de tipografia, de impressão ou

²²³ PEREIRA, 2002, Op. Cit. p.50.

²²⁴ VEZZANI, 2013, Op. Cit. p.76.

²²⁵ A GALERIA ILLUSTRADA. Ano 1, nº1. Curitiba, 20 Nov. 1888. p.2. Disponível em: <bn.digital.bn.gov.br>

²²⁶ LAGO *apud* PEREIRA, Op. Cit. 2002, p.54.

²²⁷ VEZZANI, 2013, Op. Cit. p.317.

em todas elas, o fato é que ele utilizava as litografias produzidas por seus alunos tanto nas páginas da revista quanto do jornal. Na Galeria Illustrada havia o cuidado de lhes atribuir a autoria e exaltar a excelência de seus trabalhos, em um momento no qual distinção e visibilidade eram moedas muito valorizadas [...]. Entretanto, é preciso considerar a hipótese de que a publicação das litografias fosse a contrapartida do aprendizado dentro da oficina, ou até mesmo uma maneira de Narciso Figueras dispor de mão de obra mais barata, ou seja, interessados dispostos a trabalhar pelo aprendizado, experiência e pelas relações que poderiam ser construídas dentro daquele espaço.²²⁸

Apesar das intenções apresentadas no primeiro número da revista, a Galeria Illustrada deixaria de circular em 1889, logo após a Proclamação da República, e seria “substituída” pela “folha diária e ilustrada” do jornal “Quinze de Novembro”. Em sua análise sobre o fato, Vezzani²²⁹ aventa a possibilidade de haver uma ligação entre o fechamento repentino da revista e o decreto de censura à imprensa do governo provisório. Esta circulou até 1890 quando, em decorrência de uma série de eventos, seria decretada a falência de Figueras, e, antes de seu retorno ao Rio de Janeiro, seriam leiloados todos os bens pertencentes à Litografia do Comércio:

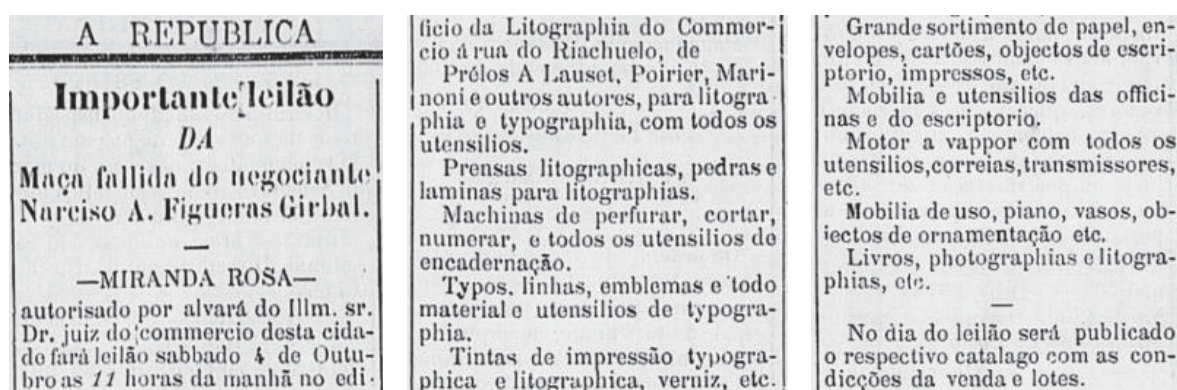


Figura 31 – Notícia da falência de Figueiras, no jornal “A República”, 1 out. 1890.²³⁰

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

Foram publicadas cinco notas como esta (Fig.31) no jornal “A República”, com o objetivo de divulgar o evento do leilão ao público. Contudo, foram precisos dois leilões (um no

²²⁸ VEZZANI, Iriana Nunes. *Jornal Quinze de Novembro: forças educativas entre espaço de experiências e horizontes de expectativas (Curitiba, 1888-1890)*. Tese de doutorado em Educação, UFPR. Curitiba, 2018. p.133.

²²⁹ VEZZANI, 2013, Op. Cit. p.26.

²³⁰ Transcrição da notícia: "Importante leilão da maça fallida do negociante Narciso A. Figueiras Girbal. - Miranda Rosa autorizado por alvará do Illm. Sr. Dr. Juiz do commercio desta cidade fará leilão sabbado 4 de Outubro as 11 horas da manhã no edificio da Litographia do Commercio á rua do Riachuelo, de Prêlos A Lauset, Poirer, Marinoni e outros autores, para litographia e typographia, com todos os utensilios. Prensas litographicas, pedras e laminas para litographias. Machinas de perfurar, cortar, numerar, e todos os utensilios de encadernação. Typos, linhas, emblemas e todo material e utensilios de typographia. Tintas de impressão typographica e litográfica, verniz, etc. Grande sortimento de papel, envelopes, cartões, objetos de escriptorio, impressos, etc. Mobilia e utensilios das officinas e do escriptorio Motor a vappor com todos os utensilios, correias, transmissores, etc. Mobilia de uso, piano, vasos, objetos de ornamentação, etc. Livros, photographias e litografias, etc. - No dia do leilão" será publicado o respectivo catalogo com as condições de venda e lotes". [A REPÚBLICA, Ano 5, nº227, 1 Out. 1888. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>]

dia 2, outro no dia 20 de outubro) para o arremate de todos os objetos. A lista completa (mencionada ao fim da nota anterior) foi publicada pelo leiloeiro Manoel de Miranda Rosa em um grande anúncio que ocupava uma página inteira, na edição de 3 de outubro de 1890²³¹. Neste, dentre os 15 lotes organizados, foram listados ao menos 3.300 itens.

Dois meses após o leilão surgiria, ainda no jornal “A República”, um longo registro da inauguração de uma nova empresa voltada à produção litográfica, a qual nasceu a partir da aquisição das “*machinas lythographicas, typographicas* com os respectivos *materiaes* e a papelaria da massa *fallida* de Narciso Figueiras [...] bem como tendo sido adquiridas todas as *machinas* e material *typographico* das *officinas* do 'Dezenove de Dezembro’”²³². Tratava-se da Impressora Paranaense, uma companhia organizada por Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul (1849-1894), e conduzida por um ilustre grupo de sócios²³³.

Segundo Graça²³⁴, a Impressora Paranaense foi a empresa litográfica que mais se perpetuou no mercado, pois detinha o maquinário mais avançado, e seu litógrafo, Francisco Folch (1860-1918)²³⁵, renomou-se pelo alto nível técnico utilizado nas ilustrações coloridas. A empresa foi vendida a Folch pela baronesa em 1902, quando o litógrafo passou a imprimir diversas revistas de curta duração como “O Guarany”, “Fanfarra”, “Caras e Carrancas”, “O Olho da Rua”, “A Carga!”, “A Rolha”, “O Velho Não Quer”, “A Bomba”, entre outras²³⁶. Além disso, destaca-se que a empresa produzia também edições literárias, a exemplo do volumoso livro “História da Guerra do Paraguay” (1897) do coronel José Benardino Bormann, com 800 páginas, impresso em litografia e tipografia²³⁷. Em 1912, para tentar salvar a Impressora Paranaense da falência, Folch associou-se a Cesar Shultz, que trabalhara com Figueras na Litografia do Comércio; Rômulo Cesar Alves, seu funcionário; e o seu concorrente, Max Schrappe²³⁸.

Entretanto, para Graça²³⁹, a iniciativa do Barão do Serro Azul em iniciar uma empresa litográfica não estava simplesmente atrelada ao interesse de *desenvolver* essa modalidade

²³¹ O anúncio completo encontra-se no Anexo 9.

²³² A REPÚBLICA. Ano 5, nº 295, 21 dez. 1890, p.3. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

²³³ Eram: Jesuíno Lopes, Ildefonso Pereira Correia, Francisco de Queiroz, José Fernandes Loureiro, M. Miró Júnior, Constantino Pereira da Cunha, Ermelino de Mello, David Carneiro, José Carvalho D'Oliveira. [GRAÇA, 1995]

²³⁴ GRAÇA, 1995. Op. Cit. p.18-19.

²³⁵ Desenhista e litógrafo espanhol. Emigraria a Buenos Aires, porém desembarcou em Paranaguá e lá permaneceu. Foi contratado pelo Barão para trabalhar na Impressora Paranaense. Com a morte deste, Folch comprou a empresa. Participou de publicações, como as revistas Paraná, de Romário Martins e Paulo Assumpção; Club Curitibano, e o Catálogo da Exposição do Cinquentenário. Em 1912, uniu-se ao concorrente Max Schrappe. [ARAÚJO, Adalice. Dicionário das Artes Plásticas no Paraná. In: *Artes na Web*. 2015. Disponível em: <www.artesnaweb.com.br>]

²³⁶ QUELUZ, 1996. Op. Cit. p.33.

²³⁷ WITIKOSKI, 2016. Op. Cit. p.47.

²³⁸ WITIKOSKI, 2016. Op. Cit. Idem.

²³⁹ GRAÇA, 1995. Idem.

industrial, mas tratava-se de uma estratégia financeira com o interesse de viabilizar a divulgação e nomeação de seus barris de mate com rótulos coloridos. Não obstante, a produção industrial litográfica foi um baliza importante para a circulação de imagens gráficas no Paraná. As embalagens de produtos industrializados funcionavam inclusive como um meio de comunicação popular, pois por meio dos desenhos a cidade tomava conhecimento, por exemplo, de modismos visuais da época²⁴⁰.

ALFREDO ANDERSEN



Figura 32 - “Retrato de Alfredo Andersen”. Livro de Artistas, 1932. 32x21cm. Fotógrafo não identificado.

Fonte: Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br).

A concepção industrial de *desenho* corrente na transição dos séculos XIX e XX estava diretamente atrelada ao desejo de se alcançar um status de modernidade. No entanto, era ainda muito incipiente em Curitiba a economia industrial²⁴¹. De qualquer forma – mesmo sem um

²⁴⁰ BOGUSZEWSKI, 2007, Op. Cit. p.57.

²⁴¹ KAMINSKI, 2004. Op. Cit. p.4.

campo que envolvesse amplamente estes profissionais – os esforços educacionais do professor Mariano de Lima, que sonhara com a existência de uma circulação imagética na capital paranaense, não foram em vão: muitos de seus alunos encontraram espaço profissional exatamente pela expansão dos meios de comunicação, e passaram a produzir imagens para a indústria gráfica²⁴². Enfatiza-se, porém, que não foi uma excepcionalidade de Mariano de Lima sonhar com uma Escola de Belas Artes, tampouco ele seria o único professor a demarcar sua influência na produção local de imagens. Em 1902, o mesmo ano em que Mariano decidira partir, instalaria em Curitiba o seu primeiro ateliê de pintura o professor norueguês Alfred Emil Andersen (1860-1935) – o nome brasileiroado, Alfredo Emílio, começou a ser utilizado após sua estadia em Paranaguá, quando aprendeu a língua portuguesa. O artista compartilhava de convicções educacionais próximas às de Mariano. Sobre a questão, afirmou em entrevista ao “Diário da Tarde” em 1917:

Quando cheguei ao Paraná, visitei, em 1893, em *Coritiba*, a Escola de Artes e Indústrias, dirigida pelo Sr. Mariano de Lima, impressionando-me bem essa ligeira visita. Encontrei as diferentes classes cheias de alunos: crianças, moças, rapazes e homens, todos trabalhando na melhor ordem. Esta breve visita fez de mim um admirador do Paraná progressista. [...] a escola estava bem *accomodada* e tinha o auxílio do governo e de particulares, dedicando-se o seu *director*, por experiência *própria*, a ir substituindo em nosso meio os processos antiquados de ensino, e melhorando pouco a pouco as condições desses processos.²⁴³

Nascido em Kristiansand, cidade portuária da Noruega, Alfredo inicialmente estava destinado pela família a ser um engenheiro, motivo pelo qual iniciou seus estudos em desenho. No entanto, suas habilidades logo foram percebidas pelo seu professor, que estimulou ao aluno a dedicação integral à pintura. Após o consentimento familiar, Andersen viajou à Itália para matricular-se em uma Academia – algo que não aconteceu, por falta de recursos²⁴⁴. Retornou então à Noruega, e “foi educado com o pintor local e fotógrafo Casper Tostrup, e o pintor de teatro Wilhelm von Krogh, em Oslo, e na Academia de Arte, em Copenhague” de acordo com Gunval Opstad na Enciclopédia Biográfica Norueguesa²⁴⁵. Sobre esta informação, Corrêa²⁴⁶

²⁴² KAMINSKI, 2004. Op. Cit. p.5

²⁴³ *Uma enquete com o professor Andersen*. In: Diário da Tarde, Ano XIX, nº5597, 8 jan. 1917, p.1.

²⁴⁴ CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: Alameda, 2014.

²⁴⁵ Tradução livre do original encontrado na Enciclopédia Biográfica Norueguesa: “Han ble født i Kristiansand og utdannet seg hos den lokale maler og fotograf Casper Tostrup, teatermaleren Wilhelm von Krogh i Kristiania og på kunstakademiet i København”. [OPSTAD, Gunval. Alfred Andersen. In: *Norsk Biografisk Leksikon*. 13 fev. 2009. Verbete disponível virtualmente em: <nbl.snl.no/ Alfred_Andersen>]

²⁴⁶ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.39.

aponta que Tostrup teria sido um grande incentivador de Andersen.

Na Academia Real de Belas Artes de Copenhague Andersen foi muito próspero, recebendo inclusive oportunidades de trabalho enquanto professor, cenógrafo e pintor. Porém, acabou desistindo do curso em 1883, insatisfeito com a metodologia da instituição. Após esta data, ele fez várias exposições e foi inclusive enviado a Paris como crítico do Salão de Arte de 1889. Dadas todas estas informações sobre a trajetória acadêmica e profissional de Alfredo Andersen na Europa, confirma-se que o pintor já era um artista viajado, bastante ativo e reconhecido em seu país no século XIX, e que já possuía experiência enquanto professor de arte. Estes atributos induzem a questionar qual teria sido o motivo de um artista tão experiente como Andersen decidir viver em terras brasileiras. Afinal, o distanciamento entre Oslo e o Paraná não era apenas geográfico, como o pintor viria a descobrir.

Foi na década de 1890 que Andersen resolveu partir em viagem à América com o pai, um marinheiro mercante, instigado pela curiosidade em conhecer locais exóticos e visualmente atraentes para a sua pintura – uma aventura análoga àquela vivida pelo francês Paul Gauguin, que chegou pela primeira vez ao Taiti em 1891²⁴⁷. Porém, o que deveria ter constituído uma peregrinação intercontinental, acabou sendo interrompido por um temporal intenso, que, ao provocar avarias na embarcação, obrigou-os a ancorar no porto de Paranaguá:

Fiquem, as investigações dos porquês, à espera dos devassadores especializados. Nós já aqui estamos apreciando *aquêle* jovem pintor nórdico, de pequena estatura e imensa curiosidade, descer, casualmente, de um navio em *consérto* [...]. Era em Paranaguá, cidade de estilo português, igual a tantas outras vistas por *êle*, na extensa costa. O objetivo do artista, desde sua saída da Inglaterra, naquele ano de 1892, *fôra* um roteiro pela América, até Buenos Aires, e em seguida: África do Sul, portos exóticos da Ásia, o fascínio da América do Norte e, afinal, o fascínio maior do *retôrno* à sua *Cristiansand* [...] para mostrar os frutos de sua já soberba técnica. Agora, porém, está mudada a viagem. Permanecerá no rudimentar *pôrto* paranaense algum tempo. Trabalhará ali, e, na verdade, não lhe faltarão encomendas, nem a inspiração terá descanso.²⁴⁸

Nos escritos de Valfrido Piloto, Andersen foi delineado como um artista que se redescobria em uma situação inusitada, após um “desembarque por acaso”. E, ao perceber que sua viagem teria um longo imprevisto, decidiu manter-se ativo pela produção de encomendas de retratos. Para Corrêa, a estadia do artista na cidade de Paranaguá foi acompanhada de muito

²⁴⁷ ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea: Em questão 3000 anos de arte paranaense*. Tese de livre docência (História da Arte). UFPR. Curitiba, 1974. p.84.

²⁴⁸ PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Mundial, 1960. p.10.

interesse, por parte da burguesia local, em torno da novidade representada por sua figura. A autora demonstra que Andersen “rapidamente se inseriu nas redes de relações de personagens importantes da cidade [e foi] contratado pelo governo para retratar, certamente a partir de fotografias, os principais homens do novo governo republicano”²⁴⁹. E, além da existência de um interesse pelo seu trabalho artístico, acresce que Andersen apaixonou-se por uma jovem local, chamada Ana de Oliveira, descendente dos índios carijós. Desta forma, para Corrêa, Alfredo Andersen não fez uma escolha consciente ao estabelecer-se no Brasil, mas “foi deixando-se ficar até que os laços que o ligavam ao Paraná se tornaram fortes demais para que regressasse às terras escandinavas”²⁵⁰.

Por outro lado, na biografia escrita pela ocasião da morte de Alfredo Andersen, em 1938, o crítico de arte carioca Carlos Rubens²⁵¹ defendeu que a admiração de Andersen com o processo de modernização de Paranaguá e de Curitiba, incluindo a mencionada impressão positiva obtida após a visita à Escola de Belas Artes e Indústrias (então em seu momento de pleno funcionamento), foram elementos que corroboraram para sua decisão de permanecer. Contudo, de acordo com Corrêa, é oportuno ter em vista que a biografia feita por Rubens apresentava o ponto de vista definido pelos interesses da elite que o contratou para a produção do texto, de forma que nele é visível a romantização da trajetória do pintor, subitamente transformado em herói, projeto de onde nasceu a alcunha “pai da pintura paranaense”.

Andersen foi, sim, um excelente professor, eclético no estilo, mas, à maneira dos renascentistas, com uma racionalidade absoluta no trato da arte [...]. Andersen possibilita o crescimento de seus alunos e se a maior qualidade de um mestre é suportar o crescimento dos discípulos, Andersen foi ainda além incentivando-os. O problema maior de Andersen é, após a sua morte, ter se transformado em pintor oficial, que lhe exagera o papel de pai e ignora-lhe a travessia.²⁵²

Não obstante, também era muito conveniente a Andersen o desejo dos paranaenses pelo progresso, suas pretensões modernas de inspiração europeia e a ausência de uma tradição pictórica contra a qual resistir: permanecer tratava-se assim de uma excelente oportunidade para executar sua produção e sua pedagogia com relativa liberdade. Observando um campo aberto a se

²⁴⁹ CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen: um pai norueguês para a pintura paranaense*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. S/p. Disponível em: <dezenovevinte.net/artistas/andersen_asc.htm>

²⁵⁰ CORRÊA, 2009. Idem.

²⁵¹ RUBENS, Carlos. *Andersen: Pai da pintura paranaense*. Curitiba: Farol do Saber, 1995. p.16.

²⁵² JUSTINO *apud*. BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A Arte em seu Estado: História da Arte Paranaense*. Curitiba: Medusa, 2008. p.70.

consolidar, possivelmente o pintor tenha visualizado oportunidades que não lhe seriam ofertadas na Noruega. E, por isto, a ideia de permanecer no Paraná em definitivo talvez parecesse tão sedutora a profissionais como Andersen, Mariano de Lima, Narciso Figueras e os Volk.

Sendo assim, em 1902 o pintor decidiu mudar-se permanentemente para a capital paranaense, após a sugestão recebida de seu amigo Rudolph Lange. Mas, não possuindo ambiente próprio, Andersen montou seu primeiro ateliê dentro de um espaço já estabelecido na cidade, pertencente a outro grupo de profissionais: os fotógrafos do Estúdio Volk. Uma parcela do espaço do estúdio foi, portanto, cedida a Alfredo Andersen. Sobre esta associação, não há registros de que existisse uma grande amizade entre os fotógrafos e o pintor. No entanto, salienta-se que o idioma, a identidade imigrante e as profissões voltadas à produção de imagens os tenham unido com o objetivo comum de ampliação da clientela, por meio da oferta de ampliações a óleo, fotopinturas e retratos com cenários pintados à mão²⁵³, como veremos adiante. Em consequência, a sociedade receptora, também muito interessada em sua atuação didática, logo o procurou em seu recém-inaugurado ateliê em busca das aulas de pintura.

Fixei a minha residência em *Coritiba*, após haver morado algum tempo em Paranaguá, e tive a *agradável surpresa* de ser logo procurado (1902) por particulares para os aceitar como *alumnos*. Fundei então a minha escola de desenho e pintura, que ainda *funciona*. Mais tarde fui instituído *profesor* de desenho da Escola *Allema* e do *Collégio* Paranaense do dr. Marins Camargo, sendo em 1909 convidado pela *directoria* da Escola de Artes e Industrias, então de d. Maria Aguiar de Lima, para assumir a *direcção* das aulas *nocturnas* que a mesma escola *creára*.²⁵⁴

Alfredo Andersen foi o primeiro professor de arte em Curitiba a possuir um ateliê próprio, com oferecimento de aulas particulares e buscou manter suas atividades profissionais de forma mais próxima possível àquela realizada na Europa. Em sua ação educacional, ele veio a contribuir para a formação de um espaço de circulação de imagens artísticas ao organizar exposições individuais e coletivas com seus alunos e alunas²⁵⁵. Como um admirador e também membro da Escola de Belas Artes de Mariano de Lima, Andersen declarou, ainda na entrevista publicada no Diário da Tarde, o seu ponto de vista sobre os benefícios das aulas noturnas as quais dirigiu. No entanto, denunciou também o desinteresse do Estado em apoiar o ensino profissionalizante e aplicado do desenho, método que ele defendia enquanto um fator de

²⁵³ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.90.

²⁵⁴ ANDERSEN, Alfredo. *Uma enquete com o professor Andersen*. Diário da Tarde, nº5597, 8 jan. 1917, p.01.

²⁵⁵ GRAÇA, Rosemeire Odahara; BASSLER, Roseli; BALLÃO, Wilson Andersen (Orgs.). *Alfredo Andersen: Pinturas*. Curitiba: Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010. p.265.

desenvolvimento sócio-econômico.

É preciso, em primeiro *logar*, que o governo, a quem o caso grandemente interessa, anime as tentativas particulares que sejam boas, estimulando moral e até certo ponto materialmente o ensino de desenho, ensino tão necessário como o de saber ler e escrever [...]. O que nos falta ao nosso meio é energia e perseverança, resultantes sem dúvida do pouco caso que ainda se liga ao ensino de desenho pela pouca *compreensão* do seu *immenso* valor. [...] Quando chegarmos a ter pelo menos uma simples Escola de Desenho para Operarios, sem *fallar* numa Escola de Artes *Aplicadas* [...] teremos *atingido* a primeira etapa verdadeiramente real do nosso progresso.²⁵⁶

Apesar das declarações de Andersen, durante três décadas o professor nunca viu seu projeto para a Escola de Arte concretizado. O primeiro a prometer-lhe uma escola foi Vicente Machado (1860-1907), que impediu Andersen de retornar à Noruega com a garantia da concretização do projeto, mas alguns dias depois reduziu os subsídios para tal – e então faleceu. Bem, Andersen era amigo de Machado, e cumpriria sua promessa de permanecer em Curitiba, na espera de algum governo que o auxiliasse. Porém, isto não aconteceria. No governo de Alencar Guimarães (1865-1940), Andersen entregou-lhe o projeto de uma escola técnica, que perdeu-se e foi esquecido. Em 1912, Carlos Cavalcanti (1864-1935) prometeu auxiliar a escola de Andersen, encomendou-lhe o projeto de uma Escola Profissional de Artes Aplicadas, e definiu que seria criada uma lei para a proteção desta durante os governos seguintes – porém tal lei nunca foi votada e o projeto encomendado nunca foi pago. No ano de exercício de Affonso Camargo (1873-1958), Andersen passou a finalmente receber uma subvenção para sua escola, auxílio que seria cortado logo depois pelo sucessor Munhoz da Rocha (1905-1978), alegando motivos econômicos. Por fim, em 1927, Andersen planejava novamente o seu retorno à Noruega quando reencontrou Affonso Camargo, que insistiu na promessa de torná-lo diretor da Escola de Belas Artes. E no ano seguinte, Andersen retornou da Europa, confiando em Camargo. Realmente existiu uma lei sancionada, um regulamento e aguardava-se apenas a chegada da verba – que nunca chegou, pois em 1930 rebentou a revolução que culminaria com o golpe de Estado e daria início ao governo de Getúlio Vargas²⁵⁷. Em 1935, Alfredo Andersen faleceu.

Mas as complicações na trajetória de Andersen não foram simplesmente políticas. Com a ausência de subvenções e o aumento de alunos desistentes e inadimplentes, sua escola particular, que em 1915 mudou-se para a Rua Assunguy (hoje Mateus Leme), não lhe rendia o

²⁵⁶ ANDERSEN, Alfredo. *Uma enquete com o professor Andersen*. In: Diário da Tarde, nº5597, 8 jan. 1917, p.01.

²⁵⁷ RUBENS, 1995. Op. Cit. p.44-46.

suficiente para pagar as despesas. As evidências de tais dificuldades aparecem em uma carta enviada ao cunhado norueguês Rudolf Peersen (1868-1949)²⁵⁸, na qual o pintor descreveu a situação em que vivia à época:

Querido cunhado Rudolf. Sabe por que faz tanto tempo que você não ouviu falar de mim? Só porque as coisas tem sido ruins para mim, muito ruins. [...] Cerca de 3 anos atrás, o Estado assumiu um empréstimo externo de cerca de 33 milhões. O novo governo tinha grandes planos: escolas, etc, etc um monte de projetos! [...] Meu projeto foi enviado e aprovado e quando o congresso se reuniu o dinheiro seria concedido e tudo seria maravilhoso. Sabe o que aconteceu? Em menos de dois anos os 33 milhões desapareceram e quando o terceiro ano começou, o governo passou a economizar [...]. Desde esse tempo eu tenho sido pago com promessas, promessas bonitas, promessas maravilhosas, mas nada mais do que promessas. Você pode entender que eu tenho boas razões para estar com raiva [...]. Eles perderam o pouco resto de bom senso e inteligência que possuíam. [...] Minha renda caiu de 600 para menos de 200 por mês. E mesmo esta pequena quantidade é difícil de obter: aqueles que têm dinheiro não pagam, e aqueles que não têm dinheiro não podem pagar! [...] Atualmente estou trabalhando em um busto de Nilo Cairo, o fundador da nossa universidade. [...] Você entende com isso que agora eu também sou um escultor! É o primeiro busto que eu modelo (a pobreza rompe todas as leis) e vou enviar-lhe uma foto dele mais tarde. [...] Peço que dê 150 kroner aos meus pais, não é muito, mas infelizmente não posso enviar mais desta vez. Um Feliz Natal e um abençoado ano novo para você, sua esposa e filhos, de seu cunhado Alfred.²⁵⁹

A carta evidencia, em primeiro lugar, os perceptíveis sinais da corrupção política, que inviabilizava todos os seus projetos, apesar das belas promessas recebidas, e as dificuldades em manter o próprio ateliê por conta da situação dos seus alunos que, muitas vezes, não podiam pagar pelas aulas ou pagavam com serviços e alimentos. Todos estes motivos impulsionaram Andersen a passar a oferecer serviços que não estavam propriamente relacionados ao seu ofício. Na carta ele citou, por exemplo, a modelagem de um busto, trabalho que de forma alguma teria imaginado realizar, pois não era um escultor. No entanto, aceitou a encomenda, porque não estava em condições de recusá-la. Além disso, nos livros orçamentários de Andersen, que descrevem todos os seus honorários, aparecem atividades relacionadas ao ofício de alfaiate, uma atividade paralela que contribuía para o sustento do artista, sua esposa e seus quatro filhos,

²⁵⁸ Rudolf era jurista e duas vezes prefeito de Kristiansand, representava um incentivo ao retorno de Andersen à Noruega, onde poderia inserir-se novamente no mercado artístico. Porém, o pintor sabia da impossibilidade de retornar definitivamente. [CORRÊA, 2014, Op. Cit. p.35]

²⁵⁹ ANDERSEN, Alfredo. *Carta a Rudolf Peersen*, 1915. Museu Alfredo Andersen. Tradução livre para o português, feita a partir da tradução em língua inglesa.

assim como ocorrera com Mariano de Lima e seus serviços de instalações elétricas. Nas anotações dos referidos livros (Fig.33), aparecem, entre encomendas de retratos e mensalidades de alunos, os proventos derivados dos serviços de costura de camisas e calças.

Quantidade	Descrição	Valor
9	Liações	5,00
18	Retratos	3,00
10	Camisetas	4,00
10	Calças	5,50
4	Camisetas fl.	10,00
12	Calças	1,00
2	Calças	40,00
12	Calças e calças	6,00
77		

Figura 33 – Trecho do caderno de Andersen, com descrição de seus rendimentos enquanto alfaiate.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

Andersen recebia também o auxílio de amigos que intercediam por ele e lhe arranjavam comitentes. Numa carta recebida de Romário Martins²⁶⁰ em abril de 1918, por exemplo, são descritas ao artista as encomendas feitas por meio do amigo. Primeiro, Generoso Marques, que pretendia comprar o retrato feito para o Museu Paranaense, e então deveria ser feito outro para o acervo: “ambos serão pagos por meio de uma *subscrição*, que será facilmente coberta. Terás, assim, assegurada a tua situação financeira presente. O retrato referido foi muito admirado pelos que ainda não te conheciam e teve, assim, o dom de descobrir em ti o artista que *elles* nunca perceberam!”. Havia também uma requisição de Paranaguá, que queria “um Wenceslau Braz, para a Galeria da Municipalidade”. Por fim, Martins insinuou que teria convencido Affonso Camargo a posar para Andersen: “Falando a teu respeito com o Presidente do Estado, combinei que *elle* *pozasse* no teu atelier para um retrato *official*. Acho que *convem* dispensar algum tempo *p^a* [sic] esse trabalho”. Sabe-se que Andersen acabou realizando as pinturas das três personalidades: há três retratos de Affonso Camargo; dois retratos de Generoso Marques estão no Museu Paranaense; o retrato de Wenceslau Braz está na Câmara Municipal de Paranaguá. Sobre a encomenda destas pinturas, há questões pertinentes que pontuaremos nos capítulos a seguir.

²⁶⁰ MARTINS, Romário. *Carta a Alfredo Andersen*. Curitiba, Abril de 1918. Museu Alfredo Andersen.

CAPÍTULO 3 – O ESTÚDIO E O ATELIÊ: ENTRE PINTORES E FOTÓGRAFOS

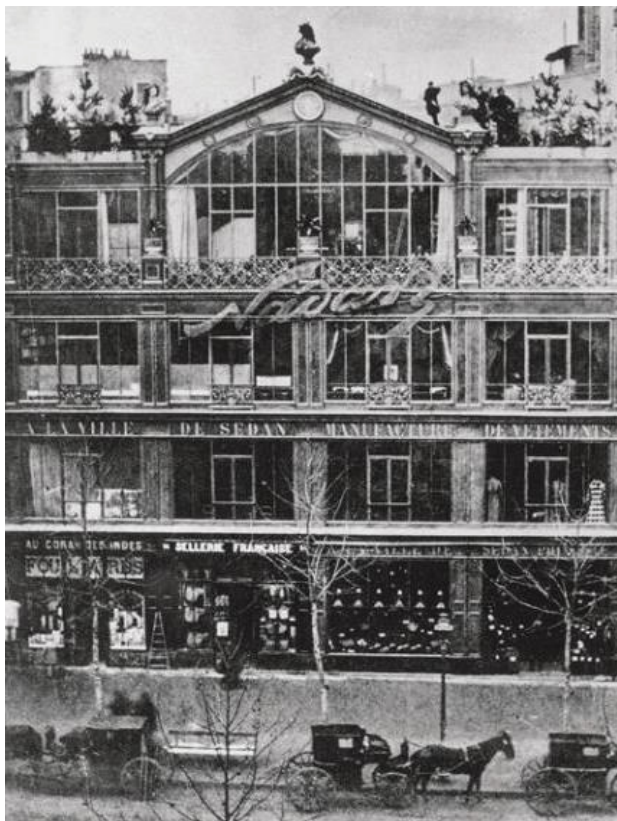


Figura 34 – Félix Nadar. Estúdio de Nadar no Boulevard des Capucines. c.1850. Albuem.

Fonte: WILDENSTEIN, 2013, p.107.



Figura 35 – Claude Monet. “O Boulevard des Capucines”, 1873. Óleo sobre tela.

Fonte: WILDENSTEIN, 2013, p.105.

O diálogo profissional e estético entre pintores e fotógrafos, a partir da segunda metade do século XIX, estava distante de ser uma situação inusitada. Ao contrário, numa perspectiva sócio-econômica parecia bastante coerente a aproximação de tais indivíduos para atender a uma proposta em comum: a produção de imagens. Naquele contexto, muitos foram os fotógrafos que passaram a oferecer serviços pictóricos em seus estúdios, e também foram muitos os pintores que vieram a dominar a técnica fotográfica, segundo Camila Dazzi²⁶¹. O caso do fotógrafo e cartunista francês Félix Nadar (1820-1910) talvez seja o mais conhecido pela historiografia. Sabe-se que em seu estúdio – localizado no segundo andar de um prédio comercial, no *Boulevard des Capucines* nº35 – Nadar abriu espaço para os pintores

²⁶¹ DAZZI, Camila. *O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX*. Revista Esboços, Florianópolis, v. 19, n. 28, dez. 2012. p.171.

impressionistas, e lá estes desenvolveram sua primeira exposição em 1874²⁶². Na fotografia em que Félix Nadar registrou a fachada de seu estúdio (Fig.34), notam-se as largas janelas e os amplos espaços internos, propícios para a montagem de cenários, então em voga nos estúdios parisienses – no entanto, o fotógrafo dificilmente utilizava-se deste recurso²⁶³. No piso superior, clarabóias facilitavam o direcionamento da iluminação natural nas cenas fotográficas. Consta-se, portanto, que o formato de um estúdio fotográfico como o de Nadar era muito conveniente para o trabalho de pintores, principalmente no caso dos impressionistas, os quais exploraram em suas imagens a representação dos comportamentos da luz e da cor. Inclusive, uma das obras da primeira exposição impressionista foi justamente a pintura de Claude Monet que representava uma vista superior do *Boulevard des Capucines* (Fig.35). Sabe-se que esta pintura foi feita no estúdio fotográfico de Nadar e para isto Monet teria provavelmente utilizado a sacada do edifício, pois conseguiu visualizar as janelas em sua lateral de onde debruçava-se outro homem, com uma cartola, a observar as movimentações da cena urbana, e inadvertidamente foi também incorporado à pintura.

O caso da aproximação entre Nadar e os pintores impressionistas é exemplo de uma bem sucedida associação que viria a ocorrer em outros estúdios e ateliêes de menor visibilidade mundo afora, relacionada principalmente às encomendas de retratos para as classes burguesas. Porém, de acordo com Heinz & Bridget Henisch²⁶⁴, em geral estes vínculos não eram assumidos: muitos pintores evitavam ter seus nomes associados à prática fotográfica, pois acreditavam que teriam seu talento questionado; enquanto muitos fotógrafos ou aproveitam-se para receber crédito pelo trabalho do pintor, ou tiveram seus nomes sublimados e tornaram-se anônimos²⁶⁵. Por outro lado, também existiam aqueles profissionais que percebiam na associação entre as duas linguagens uma excelente ferramenta para as suas próprias produções e beneficiavam-se abertamente desta parceria.

²⁶² Participaram da exposição Alfred Sisley, Paul Cezanne, Gustave Colin, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro e Pierre-Auguste Renoir. Na ocasião, foi apresentada pela primeira vez a famigerada pintura “*Impression, Soleil levant*”, alvo das críticas ácidas de Louis Leroy, que originaria o apelido então pejorativo “impressionista”, posteriormente adotado pelos próprios artistas em seu movimento. [WILDENSTEIN, Daniel. *Monet ou o triunfo do impressionismo*. Köln: Taschen, 2013. p.107-108.]

²⁶³ Claude Monet enviou a Nadar uma carta, em 1903, com uma crítica aos retratos feitos “com afetação”, e declarando sua preferência por “retratos totalmente simples”. [WILDENSTEIN, Op. Cit. p.362]

²⁶⁴ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. *The painted photograph: Origins, techniques, aspirations (1839-1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1996.

²⁶⁵ No caso de Gustave Courbet, por exemplo, há informações de que ele teria se utilizado de imagens fotográficas para auxiliar na representação de figuras humanas, mas não foram encontrados registros sobre tais imagens ou sobre a autoria das mesmas. É possível que ele tenha se utilizado dos “arquivos” fotográficos descritos por Laura Flores, cuja função era simplesmente o registro de detalhes em diferentes objetos para que pintores pudessem ter referências visuais às quais recorrer durante o desenho. [FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.127-128]

Pois bem, assim como os melhores estúdios fotográficos europeus, quando intalou-se em Curitiba o Estúdio Volk já era um estabelecimento de grande porte e oferecia serviços com os mesmos processos e qualidade encontrados no exterior. Este possuía muitos cenários e aparatos importados da Alemanha²⁶⁶, espaço amplo e grandes janelas que forneciam iluminação natural. E é interessante observar o desenvolvimento do Estúdio em relação ao processo de modificação da cidade, principalmente após a década de 1890, quando alterou-se o desenho do edifício que era representado no brasão utilizado no verso dos seus *carte-de-visite*.

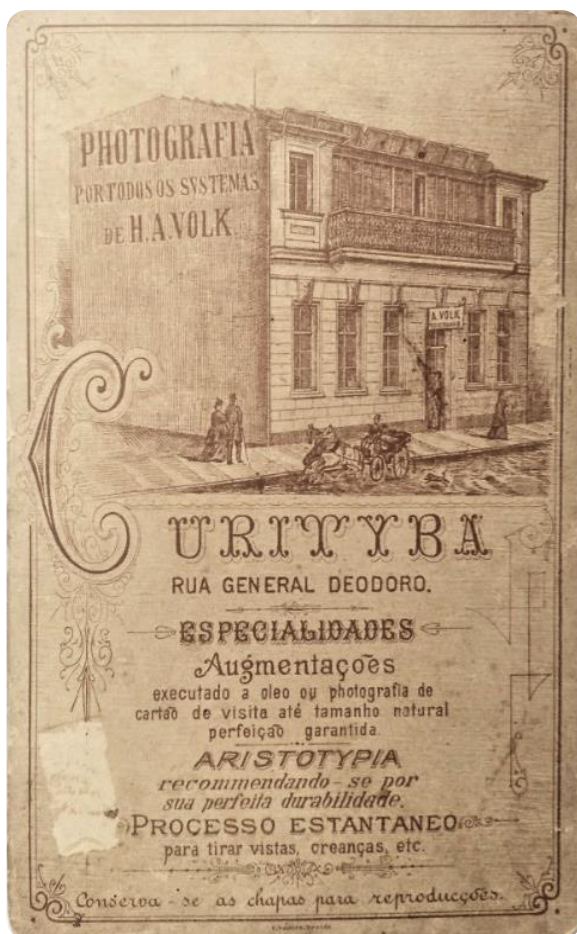


Figura 36 – Verso de *carte-de-visite* do Estúdio Volk. c.1889.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

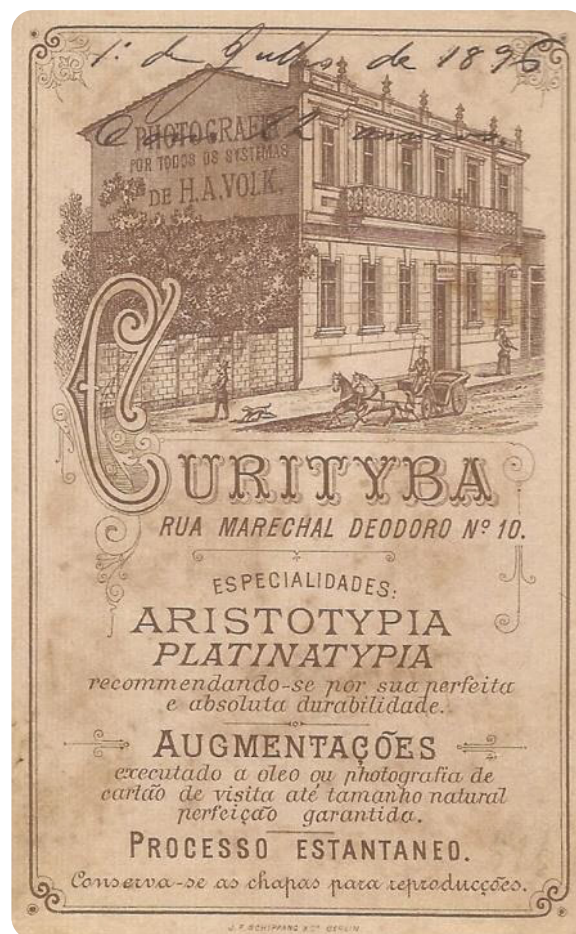


Figura 37 – Verso de *carte-de-visite* do Estúdio Volk. 1895.

Fonte: Coleção Julia Wanderley.
Acervo particular da família.

Os *carte-de-visite*²⁶⁷ eram fotografias de pequeno formato, coladas sobre papel cartonado, e costumavam ser produzidas em quantidade para serem oferecidas como sinal de afeto. Em seu

²⁶⁶ Assim como a França, a Alemanha foi um importante polo industrial de equipamentos fotográficos. Além disso, uma parte relevante dos fotógrafos imigrantes que vieram ao Brasil no século XIX tinham origem alemã. [VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.]

²⁶⁷ Formato criado por André Adolphe Disdéri na França, em 1853. Eram fotos de maior acessibilidade e que, por causa da sua ampla reprodutibilidade, facilitavam a circulação de retratos fotográficos.

verso, os brasões dos estúdios funcionavam como uma forma de difusão publicitária do trabalho produzido pelos estabelecimentos e geralmente levavam o nome do fotógrafo, o endereço e as suas especialidades²⁶⁸. Ressalta-se que, para a elite, a marca de um brasão famoso no verso de seus retratos era um emblema de distinção social²⁶⁹. Os Volk faziam questão de atualizar seu brasão continuamente, seja por causa da inclusão de novos serviços ou pela divulgação de prêmios recebidos em exposições. Notam-se diferenças, por exemplo, entre os brasões de 1889 e 1895 (Figs. 36 e 37). A gravura do segundo demonstra outras construções erguidas ao redor do estúdio, o qual passou por uma reforma em sua fachada. As janelas do andar superior, parecidas com as de Nadar, por exemplo, foram uniformizadas (Figs.38a e 38b). Além disso, houve a inclusão de um poste de iluminação pública em frente ao prédio (Fig.38b) – isto pode também indicar que naquele período os fotógrafos já contariam com o auxílio da luz artificial).

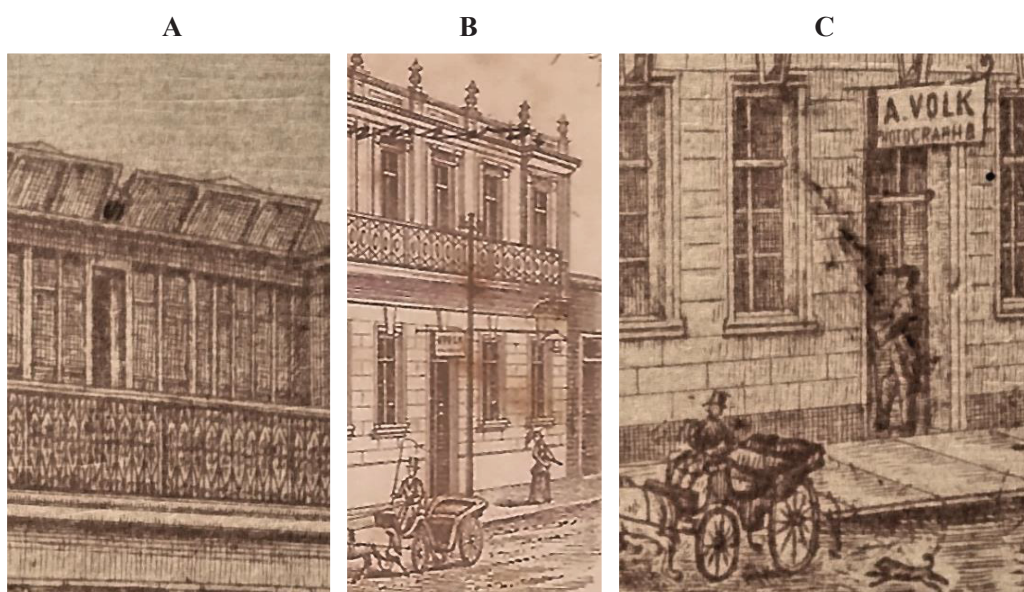


Figura 38 – Comparativo de detalhes dos brasões do Estúdio Volk.

Destaca-se também uma diferença na representação da clientela do Estúdio Volk. No brasão de 1889 (Fig.36), à entrada do edifício, onde havia uma placa com a identificação do estúdio, foi representado um senhor movendo-se porta adentro com um pacote em mãos (Fig.38c). Mais à frente, senhores e senhoras vestidos à moda europeia caminhavam pela calçada em direção ao estúdio, ao lado de uma carruagem a percorrer com seus dois cavalos a rua pavimentada. Já no brasão de 1895, nenhum cliente movia-se em direção ao estúdio. Provavelmente os fotógrafos então já tivessem conquistado uma posição confortável em relação

²⁶⁸ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p.33-34.

²⁶⁹ MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. v.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.226.

à clientela da cidade. Sabe-se que os Volk recebiam uma vasta gama de clientes, dentre os quais, como mencionado anteriormente, incluíam-se a elite curitibana, os intelectuais, artistas e também os imigrantes – principalmente os seus pares germânicos²⁷⁰. E, ao retratar a clientela no brasão do estabelecimento, os fotógrafos também anunciavam a intenção de cumprir com o papel de projeção social almejado por seus retratados. Mas, além disso, de acordo com Giovana Simão²⁷¹, os fotógrafos também recebiam visibilidade como retorno ao fato de atender alguns clientes ilustres e influentes da cidade, isto particularmente em relação àqueles do meio artístico.

Da mesma forma que ocorria com os brasões, é possível também acompanhar o desenvolvimento técnico do Estúdio Volk por meio dos anúncios costumeiramente publicados em jornais. É interessante que também em 1889 foi apresentado em um anúncio publicado no jornal “Dezenove de Dezembro” uma versão ilustrada da mesma fachada (Fig.39) utilizada nos *carte-de-visite*, um elemento potencializador do alcance e visibilidade da imagem na cidade.



Figura 39 – Detalhe do anúncio do Estúdio Volk em 1889, no jornal “Dezenove de Dezembro”.²⁷²

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Apesar do termo “Galeria Photographica” sugerir um vínculo com o âmbito artístico²⁷³,

²⁷⁰ SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Pós-Graduação (Doutorado em Sociologia) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2010. p.157.

²⁷¹ SIMÃO, 2010. Idem.

²⁷² Trecho do anúncio. Transcrição: “Galeria *Photographica* e pintura de retratos a óleo de diversas maneiras, de H.A. Volk.” [DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1889, p.4. Disponível em: <ndigital.bn.gov.br>]

²⁷³ Em busca do significado do termo “Galeria”, Vezzani aproximou-se desta conclusão a partir do verbete de um dicionário de 1858. [VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Illustrada (Curitiba 1888-1889)*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 19 Mar. 2013. p.93.]

como mencionado anteriormente no século XIX ainda não havia na cidade um campo artístico e não existia um amplo mercado de arte, tampouco uma grande variedade de pintores estava disponível para a realização de serviços refinados em um estúdio de grande porte. E presume-se que se o próprio Adolpho Volk possuísse as necessárias habilidades para realizar pinturas a óleo “com *summa* fidelidade”, este certamente não deixaria de mencioná-las devidamente. Por este motivo, infere-se que os Volk tenham contratado o principal pintor e cenógrafo profissional da cidade, que, no final do século XIX, anunciava nos jornais a sua disponibilidade para a realização de quaisquer trabalhos artísticos: Mariano de Lima.



Figura 40 – Anúncio de Mariano de Lima no jornal “Dezenove de Dezembro” em 1885.²⁷⁴

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Não há tantos indícios concretos da parceria com Mariano de Lima, porém há pistas de que o pintor possuía certa proximidade com o processo fotográfico, pois a sua escola passaria a oferecer uma oficina fotográfica a partir de 1898. Além disso, foi bastante divulgado nos jornais curitibanos a experiência de Mariano não apenas como retratista, mas também como cenógrafo, trabalho que seria especialmente útil aos *carte-de-visite* dos Volk. Em 1885, o jornal “Dezenove de Dezembro” publicaria outro anúncio de Mariano de Lima (Fig.40), no qual o artista oferecia serviços artísticos “retratando em tamanho natural, meio corpo ou busto (pintura a óleo) e executando os mais trabalhos concernentes a mesma arte”. Ora, talvez não seja coincidência que

²⁷⁴ Transcrição: “*Bellas-artes*: Tendo de demorar-me na excursão que fiz a *Curityba* em consequência de haver contratado a pintura *escenographica* do *theatro* S. *Theodoro*, offereço os meus serviços á *distincta* sociedade de *Curityba*: retratando em tamanho natural, meio corpo ou busto (pintura a *oleo*) e executando os mais trabalhos concernentes a mesma arte, garantindo perfeita execução no trabalho. *Industria* – *Offereço tambem* meus serviços em *quiesquer* trabalhos de *electricidade* taes como *telephones*, *timpanos* em interiores de edificios, etc. Antonio Mariano de Lima”. [DEZENOVE DE DEZEMBRO. Nº27, 4 Fev. 1885, p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>]

os serviços oferecidos neste anúncio sejam retratos com os mesmos enquadramentos descritos pelo Estúdio Volk em seus próprios anúncios, e também não foi por acaso que o pintor adicionou a possibilidade da execução de outros trabalhos correlacionados.

Em comparação a estas suspeitas, há várias evidências da realização deste tipo de atividade entre os Volk e Alfredo Andersen, já no século XX. Pois, em 1902, ano em que o pintor mudou-se para Curitiba (e também o ano da partida de Mariano de Lima para o Amazonas), o edifício da Rua Marechal Deodoro nº 10 passou a ser endereço tanto do Estúdio Volk quanto do ateliê de Alfredo Andersen²⁷⁵. De acordo com Amélia Siegel Corrêa, Andersen teria sido amigo pessoal dos Volk e a maioria das fotografias do pintor teriam sido feitas pelo estúdio²⁷⁶, assim como o registro a seguir, que mostra uma cena dele no ateliê que dividiram, nomeado de Ateliê Curitibano (Fig.41) – a imagem seria posteriormente revelada em formato de cartão postal (assim como muitas de suas obras, como veremos posteriormente).



Figura 41 - Alfredo Andersen no Ateliê da Marechal Deodoro. Estúdio Volk (atribuído). Curitiba, c.1906.

Fonte: Museu Alfredo Andersen.

²⁷⁵ Posteriormente, Ghelfi teria ocupado o espaço para receber os encontros do Movimento Paranista. [PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996. p.69.]

²⁷⁶ Para a autora, as fotografias teriam sido realizadas por Adolpho Volk. Porém, segundo Giovana Simão (2010) este retornou para a Alemanha em 1904, de forma que a fotografia em questão provavelmente fosse Fanny Paul Volk, ao invés do ex-marido. [CORRÊA, Amélia Siegel. *Retratos de ateliê: Andersen e a busca da profissionalização das artes no Paraná*. In: *I Seminário Nacional Sociologia & Política*. UFPR, 2009. p.7.]

Para a fotografia (Fig.41), Andersen posou com paleta e pincéis em mãos, como se executasse tranquilamente uma nova paisagem, e olhava de forma orgulhosa para a câmera, em comunicação direta com o observador. Porém, a ilusão proposta pela imagem é logo denunciada, pois os trajes alinhados e o sapato lustroso parecem limpos demais para um dia de trabalho com o manuseio de tintas. E havia também certa rigidez na pose em que Andersen encontrava-se: o tempo alongado de exposição necessário certamente exigiu alguma impassibilidade. O único objeto aparentemente fora de lugar na cena é uma bola de papel amassado – mas mesmo esta parece estar posicionada estrategicamente. Além disso, a tela em que o artista estaria trabalhando já estava emoldurada, e, portanto, finalizada. Para Camila Dazzi²⁷⁷, a artificialidade encontrada nas fotografias de pintores em seus atelieres não é inócua, pois a categoria teria o objetivo de simular uma representação do ambiente de trabalho, difundir a sua figura e as suas obras e formular um testemunho de seu comprometimento com a carreira artística (ou seja, sua autenticidade e relevância no meio artístico). Provavelmente com esta intenção, Andersen foi posicionado entre retratos e paisagens de sua assinatura. Dentre estes, aparecem representados tanto trabalhadores e figuras simples que conheceu, quanto ilustres indivíduos da sociedade curitibana que passaram por seu espaço de trabalho. Muitas destas obras provavelmente foram realizadas a partir de fotografias: para Corrêa²⁷⁸ a grande maioria dos retratos produzidos por Andersen tiveram fotos como referência. Além disso, destaca-se que ao fundo da imagem do ateliê há uma longa fotografia panorâmica que foi realizada por Linzmeyer (pupilo dos Volk) e pintada por Alfredo Andersen.²⁷⁹

A imagem fotográfica do ateliê de Andersen era quase uma alegoria de sua trajetória enquanto pintor no Paraná, tal qual a famigerada representação do francês Gustave Courbet (1819-1877) em seu próprio ateliê, intitulada “Ateliê do pintor (Alegoria real de sete anos da minha vida moral e artística)”. Ao centro da pintura (Fig.42), Courbet autorretratou-se trabalhando em uma paisagem enquanto observado por uma modelo (curiosamente feita a partir de fotografias). Na interpretação de Corrêa²⁸⁰, trata-se de uma “alegoria realista”, pois esta representação propõe uma crítica ao academicismo e desaprova a dramatização e idealização da realidade, a qual, para Courbet, deveria ser apresentada tal qual constatada pelos olhos. Ao redor do pintor, encontram-se representadas pessoas de todas as camadas sociais, incluindo-se vários personagens reconhecíveis da sociedade cultural. A interpretação proposta por Courbet

²⁷⁷ DAZZI, 2012. Op.Cit. p.175.

²⁷⁸ CORRÊA, 2009. Op.Cit, p.99.

²⁷⁹ Ela atualmente consta no acervo do Museu Paranaense. Trataremos mais sobre o assunto a seguir.

²⁸⁰ CORRÊA, 2009. Op.Cit, p.3.

de seu próprio ateliê, portanto, não corresponde de forma literal ao funcionamento do espaço de trabalho de um pintor, mas trata-se de uma concepção simbólica de suas ideias sobre quais seriam os papéis da arte e da sociedade europeia²⁸¹.



Figura 42 - Gustave Courbet. “Ateliê do pintor (Alegoria real de sete anos da minha vida moral e artística)”, 1855. Óleo sobre tela.

Fonte: MASANÈS, 2007, p.50.

Ademais, como sugere o subtítulo da obra, esta imagem também tem o sentido de expor uma síntese de sete anos de sua produção artística, seja por meio dos diferentes indivíduos que contribuíram para sua trajetória – ou às quais refutou; seja pela insinuação de diferentes quadros, sobrepostos na parede ao fundo. Em uma carta endereçada ao amigo colecionador Alfred Bruyas, Courbet mencionou o sentido retrospectivo que ele atribuía à pintura em questão:

Consegui esboçar o meu quadro [...]. Será o quadro mais surpreendente que se possa imaginar: tem trinta figuras de tamanho natural. É a história moral e física do meu *atelier*, incluindo todas as pessoas que me serviram e que participaram da minha *actividade*... espero ter a sociedade a passar pelo meu estúdio, de modo a dar assim a conhecer as minhas *predilecções* e as minhas aversões.²⁸²

²⁸¹ JUCHEM, Marcelo. E fez-se a luz: contribuições do medium fotográfico para a instauração do realismo literário. *Contingentia*. v.4, n.1, 2009. Disponível em: <seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/8659/5030>.

²⁸² COURBET, Gustave. *Apud*. MASANÈS, Fabrice. *Gustave Courbet*. Köln: Taschen, 2007. p.48.

Pelas palavras de Courbet, ficava clara a intencionalidade de comunicar as suas propensões artísticas e ideológicas à sociedade por meio de uma pintura que registrasse simbolicamente a história de seu próprio ateliê e, ao mesmo tempo, difundisse a sua assinatura profissional, pois tratava-se de um momento de configuração do mercado artístico na França²⁸³.

Bem, se compararmos as colocações apresentadas em relação à pintura de Courbet com a trajetória de Andersen no Paraná, encontraremos algumas semelhanças em relação aos objetivos da produção e seus usos e funções em relação à sociedade de cada época. É importante observar que, apesar do distanciamento temporal e conceitual, os dois pintores aproximam-se de forma acadêmica, pois um dos professores de Andersen, Olaf Isaachsen (1835-1893), fora aluno de Courbet entre 1861 e 1862. Sobre isto, a partir das colocações de Amélia Siegel Corrêa²⁸⁴, destaca-se por exemplo uma hipótese sobre as várias pinturas de Andersen que demonstram cenas de trabalho e atividades pesqueiras em Paranaguá, as quais supõe-se que tenham influência distante da estética Realista. Ainda neste quesito, é pertinente considerar nas pinturas de Andersen, referentes ao tema do cotidiano de sua escola, diferentes elementos que poderiam também sugerir interpretações sob o prisma da divulgação de sua linha pedagógica.



Figura 43 – Fotografia do interior da escola de Andersen na Marechal Deodoro. Fotógrafo não identificado. c.1906.

Fonte: Museu Alfredo Andersen.



Figura 44 - Alfredo Andersen. “O estúdio”.
Óleo sobre tela. 1919.

Fonte: Museu Alfredo Andersen
(GRAÇA, 2010. p.153)

Podemos identificar que as figuras 43 e 44 tratavam-se de representações de cenas do cotidiano escolar do Ateliê Curitibano de Andersen, ainda no endereço da Marechal Deodoro, principalmente pela presença da clarabóia característica de estúdios fotográficos como o dos

²⁸³ CORRÊA, 2009. Idem.

²⁸⁴ Isaachsen teria influenciado Andersen na escolha de temáticas relacionadas à vida dos camponeses e trabalhadores, em sintonia com o Realismo francês e o Nacionalismo norueguês. [CORRÊA, 2009. Idem]

Volk, tanto no canto superior esquerdo da fotografia quanto no canto superior direito na pintura. Além disso, as banquetas que aparecem em ambas as imagens são as mesmas. O espaço era bastante propício para aulas com modelos, pois possibilitava exercícios com a manipulação da luz. Sobre as imagens produzidas por Andersen (e possivelmente pelos Volk) naquele local, Ricardo Carneiro Antônio²⁸⁵ pontuou que, apesar do aparente flagrante estar intencionado em representar os alunos no ateliê, tanto nas fotos quanto nas pinturas, havia por detrás a intenção de evidenciar um discurso artístico e pedagógico particular do artista, principalmente em relação ao padrão artístico extremamente fiel à realidade que era exigido por Andersen – padrão ao qual a fotografia servia perfeitamente enquanto ferramenta para a excelência dos resultados:

Nas imagens aqui analisadas, nota-se maior preocupação de Alfredo Andersen em registrar as práticas que considerava necessárias ao aprendizado do que a intenção de produzir retratos de seus alunos [...]. Porém, estas pinturas e fotografias contêm mais do que evidências de seus procedimentos didáticos. Podem ser interpretadas como uma declaração da fidelidade de Andersen a um ideal artístico baseado na observação do modelo natural e trabalho metódico, preceitos que considerava básicos para a formação do artista [...]. O uso de dois meios, pintura e fotografia, com grande semelhança de composição, sugere que o artista atribuía àquelas imagens diferentes significados. Enquanto, por um lado, a fotografia emprestava à imagem a respeitabilidade de um registro do real, o mesmo tema, quando tratado por Andersen em suas pinturas, comprovava a perícia do professor e estabelecia um padrão artístico a ser seguido por seus alunos. Enquanto a pintura é o registro único de uma interpretação artística, e, por isso mesmo, a comprovação da presença do autor e da excelência do mestre, o emprego da fotografia demonstra que Andersen reconhecia sua importância como instrumento múltiplo de divulgação de sua escola. Se, por um lado, estas pinturas de Andersen são o resultado de uma interpretação do artista, também as fotografias podem ser consideradas como o resultado de uma colaboração entre Andersen, fotógrafo e alunos. E, mesmo que sejam o resultado da construção de um ideal de escola de arte, ainda assim constituem fonte para a pesquisa das práticas e da representação identitária e profissional do artista e professor.²⁸⁶

É possível constatar essas mesmas intenções na representação fotográfica de Francisca Candida Munhoz Cavalcanti de Albuquerque (1869-1942), aluna de Mariano de Lima (Fig.45). A imagem é bastante anterior às de Andersen, porém compactua da mesma intenção ficcional de simulação de um flagrante escolar. Pois, apesar de vários autores considerarem que a tomada

²⁸⁵ ANTÔNIO, Ricardo Carneiro. *Imagem e história: o ensino da arte nas fotografias e pinturas de Alfredo Andersen*. Cadernos de História da Educação. v.14, n. 2, mai./ago. 2015. p.693.

²⁸⁶ ANTÔNIO, 2015. Op. Cit. p.698.

fotográfica teria sido feita num possível ateliê particular de Francisca Munhoz, ou na Escola de Belas Artes e Indústrias, é possível encontrar vários indícios que se contrapõem a essas leituras e ratificam o seu caráter ficcional.



Figura 45 - “Francisca Munhoz no Ateliê”. Curitiba, c. 1887.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

Na fotografia, Francisca Munhoz aparece ao centro de um amplo ateliê, trabalhando em uma tela virada de costas enquanto crianças e jovens a observam. Há também duas crianças atrás do cavalete, que olham diretamente para a câmera. Assim como na fotografia de Andersen, Francisca tampouco parece estar pronta para o ofício pictórico, com seu elegante vestido. Mesmo que os trajes utilizados pelas moças no século XIX fossem habitualmente mais pesados e volumosos do que estamos acostumados a ver no século XXI, ainda assim seria difícil imaginar que alguém pudesse pintar algo de tamanhas dimensões sem sofrer acidentes com a tinta. Em comparação, podemos observar a seguir, por exemplo, os retratos fotográficos da escultora Camille Claudel feitos dentro de seu ateliê em Paris (Figs.46 e 47). Assim como Auguste Rodin, Camille também teve contato com fotógrafos e acesso à prática fotográfica. Na primeira imagem, a vemos fingir entalhar uma escultura, muito bem aseada. Porém, na segunda imagem, aparentemente um flagrante instantâneo, Camille aparece com um vestido extremamente simples e roto, e tem os cabelos desalinhados – uma cena que possivelmente se repetia no dia a dia real de um trabalho tão árduo quanto esculpir uma figura humana em tamanho natural. Vale

menção que, exatamente por estas razões, de acordo com a afirmação de Tamar Garb, historicamente “a artista, como símbolo de um número crescente de mulheres profissionais, tornou-se uma personagem padrão para os caricaturistas e um alvo fácil como imagem de ‘mulher pouco feminina’”²⁸⁷.



Figura 46 – Camille Claudel no ateliê. N.d.

Fonte: Musée Camille Claudel
(museecamilleclaudel.fr)



Figura 47 - Camille Claudel no ateliê. N.d.

Fonte: Musée Camille Claudel
(museecamilleclaudel.fr)

Além desta observação sobre a pouca naturalidade de Francisca no registro fotográfico, há outros detalhes aparentes na imagem fotográfica de Francisca Muchoz indicando que tratava-se, na realidade, de uma fotografia de estúdio (Fig.48). Além das poses elaboradas com que todas as pessoas apresentam-se na cena, e da presença de um coelho empalhado no canto inferior esquerdo, nota-se certa estranheza na iluminação das janelas, no reflexo do espelho e principalmente na projeção da perspectiva do ambiente. Podemos constatar o problema perspético por meio da comparação entre os pontos focais encontrados na cena. A mesa, que é o único objeto real posicionado de frente para a câmera, tem seu ponto focal (3) localizado praticamente ao centro da imagem. Em contrapartida, as linhas do teto convergem para um

²⁸⁷ Em complemento, outras questões importantes são colocadas pela autora em seguida, e também merecem ser pontuadas: “Se houvesse alguma mulher que demonstrasse uma capacidade artística excepcional, então o sentimento era que elas tinham necessariamente de renunciar a seus atributos intrinsecamente “femininos”, e assim ameaçavam a solapar toda a estrutura social [...]. Se as mulheres fossem abençoadas com uma sensibilidade refinada e uma percepção estética desenvolvida, isto deveria ser expresso nas atividades adequadas dos afazeres domésticos, o bordado, a montagem de álbuns e a pintura de aquarelas, nada muito difícil ou ambicioso, nada que as afastasse de seus deveres primários de esposas e de mães. Ser uma artista profissional era, em muitos lugares, transgredir as expectativas sociais.” [GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis; GARB, Tamar; BLAKE, Nigel; FER, Briony; HARRISON, Charles. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p.239-240.]

ponto focal (1) distante daquele para onde convergem as linhas do chão (4). E as linhas da janela, por sua vez, unem-se em um ponto focal muito distante dos demais. Por fim, percebe-se que as linhas da parede lateral esquerda (A, B e C) convergem para um ponto externo e distante das demais, quase como se fossem vistas de frente.

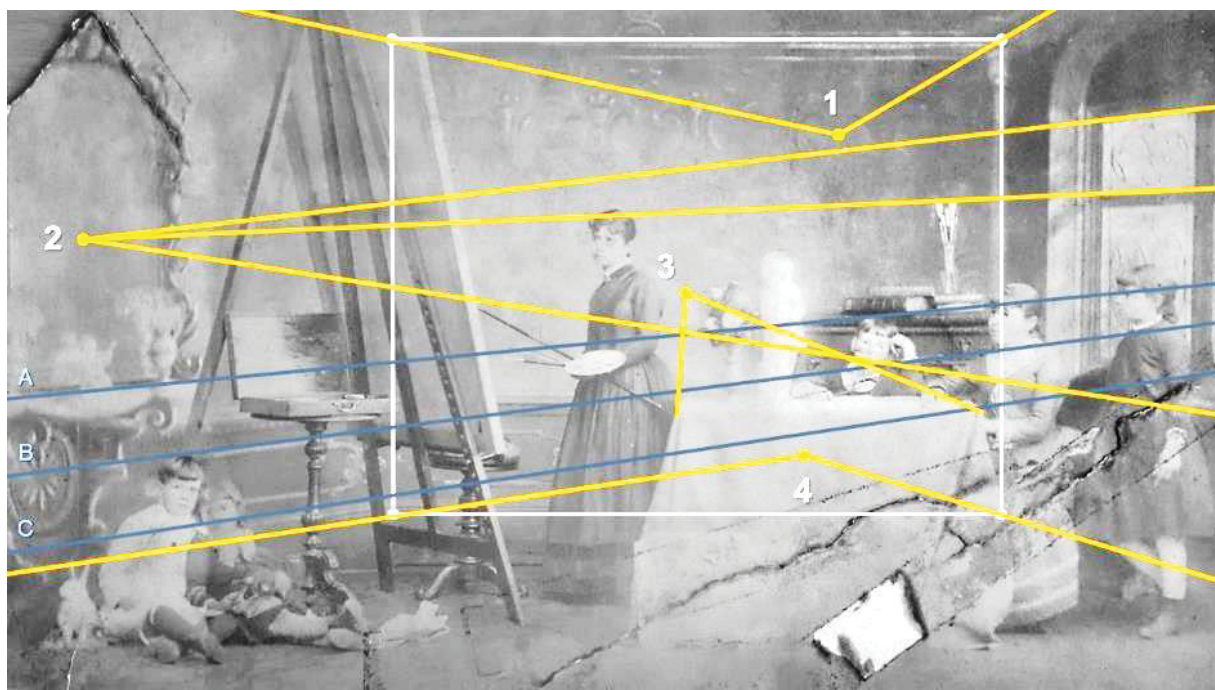


Figura 48 – Diagrama demonstrativo das diferentes perspectivas na fotografia “Francisca Munhoz no Ateliê”.

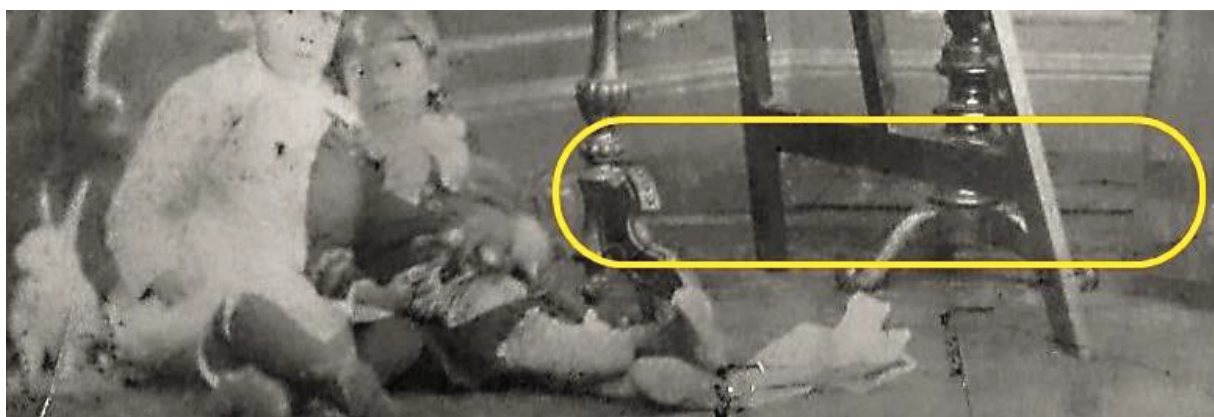


Figura 49 – Detalhe da fotografia “Francisca Munhoz no Ateliê”.

A confusa construção perspética dá-se, é claro, porque o ambiente apresentado na fotografia é um cenário. Trata-se de um painel pintado e montado de forma a simular um ambiente interno – e, neste caso, são os móveis que ajudam a criar a sensação de que tratava-se de um ateliê real. É possível confirmar a presença dos painéis pintados com localização de uma sutil linha que aparece logo atrás do cavalete e abaixo de onde seria a linha de chão simulada na pintura (Fig.49).

Ora, se a imagem em questão foi produzida num estúdio fotográfico, seria minimamente plausível supor que tal estabelecimento fosse o Estúdio Volk, pois, era o único na Curitiba do século XIX com espaço físico e recursos suficientes para realizar arranjos cênicos elaborados como este. No fim das contas é possível comprovar que o ambiente representado na fotografia de Francisca Munhoz no ateliê era sim um cenário pintado, e que este pertencia aos Volk, porque, comparativamente a outras fotos do mesmo período (Figs.51 e 52), pode-se identificar o seu uso parcial em diferentes ângulos, especialmente em se tratando do recorte da janela.



Figura 50 – Detalhe da fotografia “Francisca Munhoz no Atelier”, c.1887.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 51 – Estúdio Volk. “Fanny e Adolphine Volk”. c.1888.
Fonte: SIMÃO, 2010.



Figura 52 - Estúdio Volk. “Guilherme Kluger e esposa”. N.d.
Fonte: SIMÃO, 2010.

A um primeiro olhar mais desatento, as fotografias com cenários podem enganar, pois a ficcionalização das cenas inventadas pela manipulação dos fotógrafos era muito bem sucedida²⁸⁸. Esta questão será central no capítulo a seguir. Contudo, por hora nos é relevante compreender que apesar da persuasão dessas imagens, a principal pista que nos ajuda a mostrar que esta janela não era real, mas pictórica, é o elemento não controlável representado nas imagens em questão: a luminosidade incidente pela janela, desenhada em feixes intensos na lateral do caixilho, nunca se modifica, independente da data e horário do registro. Outro elemento técnico interessante de se ressaltar é que, mesmo com a disponibilidade dos recursos

²⁸⁸ Este não é o único exemplo do Estúdio Volk onde pode-se equiparar elementos dos fundos nos retratos para identificar o aproveitamento dos cenários pintados. Esta questão mereceria uma análise mais aprofundada, especialmente em relação às motivações para a escolha dos cenários e à possibilidade de troca com outros estúdios, como o Estúdio Weiss.

de iluminação artificial, algumas destas fotografias não funcionariam da forma como nos é apresentado se fossem feitas em ambientes reais, pois a presença de uma fonte luminosa atrás das figuras em primeiro plano acarretaria num problema de contraluz.

Por outro lado, como mencionado anteriormente, a Escola de Belas Artes e Indústrias (local onde supostamente seria o ateliê de Francisca Munhoz), possuía uma oficina fotográfica com propósitos educativos – ou seja, não podemos excluir totalmente a possibilidade de que esta cena tenha sido montada dentro das próprias dependências da instituição. De fato, a escola possuía certa proximidade com o procedimento fotográfico. Foram feitos vários registros dos ambientes internos do local, e, inclusive, um conjunto de fotos da Escola foi enviado por Mariano de Lima ao diretor da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro (Anexo 10) – ou seja, as fotografias da instituição fizeram-se circular inclusive em âmbito nacional. Sobre estes registros, no quarto relatório da Escola De Artes e Indústrias, redigido em 1891, Mariana de Lima explicou sua importância:

Photographias do Estabelecimento - Como meio mais *pratico* de fazer-me *compreender* bem neste *ligeirissimo Relatorio* e provar que o progresso da Instituição a que nos referimos tem ido muito *alem* do que o *permitem* os meios que para tal fim temos obtido, entre os *quaes*, são bem diminutos, os *pecuniarios*, como abaixo se verá, fiz *photographar* todos [sic] as *dependencias* do *edificio* em que *funciona* este Estabelecimento, cujos quadros acompanham este.²⁸⁹

Além disso, no mesmo documento Mariano também nos deu algumas pistas de como a fotografia estava presente no cotidiano da Escola, pois mencionou a presença de equipamentos fotográficos, que faziam parte do *Gabinete Fotográfico*. Na seção que descrevia os elementos presentes no depósito geral, foi sinalizada a presença de "*Photographias stereoscopicas* das *principaes* obras da natureza, ruínas, edificios, pontes, praças, pinturas, *esculpturas*, caminhos de ferro, etc. de todo o mundo"²⁹⁰. Entre essas fotografias da Escola de Belas Artes e Indústrias, encontra-se uma foto de um aparelho estereoscópico (Fig.53), o qual, de acordo com Sabrina Cadori, era uma novidade na cidade de Curitiba – motivo pelo qual a autora pontua a hipótese de que, inclusive pelo meio fotográfico, a escola buscava oportunizar o acesso aos mais modernos procedimentos técnicos de produção imagética²⁹¹.

²⁸⁹ LIMA, Antônio Mariano de. Quarto Relatório da Escola De Artes e Indústrias do Paraná, 1891. p.8.

²⁹⁰ LIMA, 1891. Op. Cit. p.6.

²⁹¹ CADORI, Sabrina Rosa. Entre lápis e pincéis: O ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886–1917). Dissertação de Mestrado em Educação. Setor de Educação, UFPR. Curitiba, 2015. p.124.

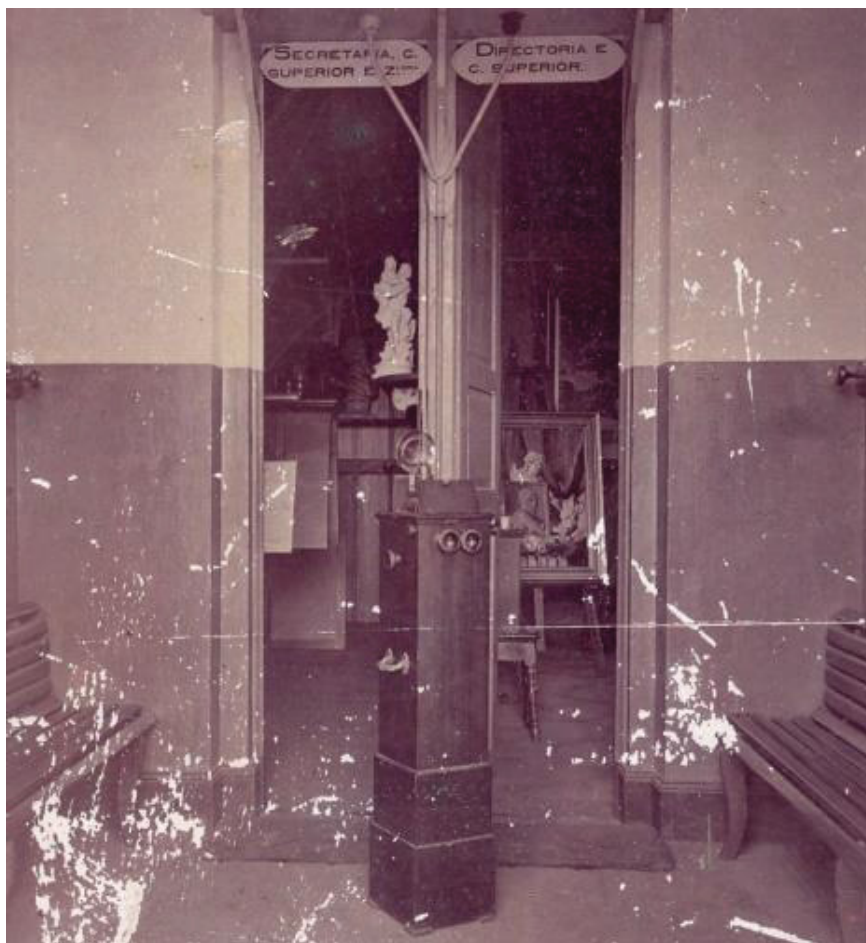


Figura 53 – Aparelho estereoscópico na sala de espera da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. c. 1890.
Fonte: Museu Paranaense (CADORI, 2015, p.124)



Figura 54 e 55 - Foto (e detalhe) da Diretoria e Biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, c.1890.
Fonte: Museu Paranaense (CADORI, 2015, p.108-109)

Por fim, outro exemplo sobre a fotografia enquanto veículo de visibilidade social e profissional é o registro fotográfico da sala da diretoria e biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná (Fig.54). Sobre esta imagem (que faz parte de uma coleção atualmente acessível no Museu Paranaense) Sabrina Cadori²⁹² demonstrou, em uma análise minuciosa com detalhes do funcionamento da instituição, a presença de fotografias emolduradas dentro do ambiente escolar. Em adição, a autora também identificou que a fotografia visível no canto inferior esquerdo da sala trataria-se do retrato de Francisca Munhoz (Fig.55). Considerada uma das mais talentosas discípulas de Mariano de Lima desde o início de seu aprendizado, ela teve papel pioneiro ao evidenciar as potencialidades intelectuais e artísticas das mulheres, antes de casar-se, de acordo com Cadori²⁹³. Suas pinturas eram elogiadas nas exposições dos alunos de Mariano e seu nome foi citado diversas vezes pelos jornais locais, seja por causa das entretidas participações na sessão de charadas do jornal “Dezenove de Dezembro”²⁹⁴ ou em razão da exposição de uma nova pintura. Em 1887, Francisca foi elogiada por seu domínio técnico e pelo seu *gosto* estético, pontuados em virtude da exata cópia de um retrato:

Tivemos *ocasião* de ver *ha* pouco um quadro a *oléo*, ricamente *moldurado*, bellissimo trabalho de cópia do retrato do venerando Capitão Hippolyto José Alves, [...] executado pela Exma. Sra. D. Francisca Munhóz. A cópia é perfeita e *correctamente* acabada [...]. Como já uma vez o dissemos, e com todo o prazer repetimos hoje, a Exma. Sra. D. Francisca Munhóz além de possuir uma vocação vigorosa, é dotada de um extraordinário *gosto estético*, qualidades que hão de com certeza cada dia *avantajal-a* [sic] nesse ramo da *intelligencia* humana. *Felicitamol-a* [sic], e ao seu desvelado professor.²⁹⁵

Talvez em razão da notoriedade que Francisca fora adquirindo em meio à sociedade curitibana, o litógrafo e professor Narciso Figueras motivou-se a publicar na Revista do Paraná, naquele mesmo ano, uma cópia do retrato fotográfico da moça, com a legenda: “D. Francisca Munhoz no atelier”. É curioso notar que na tradução da fotografia para a gravura, o litógrafo não preocupou-se em corrigir as notadas incongruências perspéticas da cenografia, mas fez uma transposição bastante objetiva (Fig.56).

²⁹² CADORI, 2015. Op. Cit. p.108.

²⁹³ CADORI, 2015. Op. Cit. p.58.

²⁹⁴ O jornal possuía uma coluna onde a população poderia enviar e decifrar charadas com a disputa de prêmios. Francisca Munhoz enviou algumas e também foi premiada. [DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXII, Nº165. 23 Jul 1885. p.3. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.]

²⁹⁵ DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXIV, Nº89. 21 Abr 1887. p.3 Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

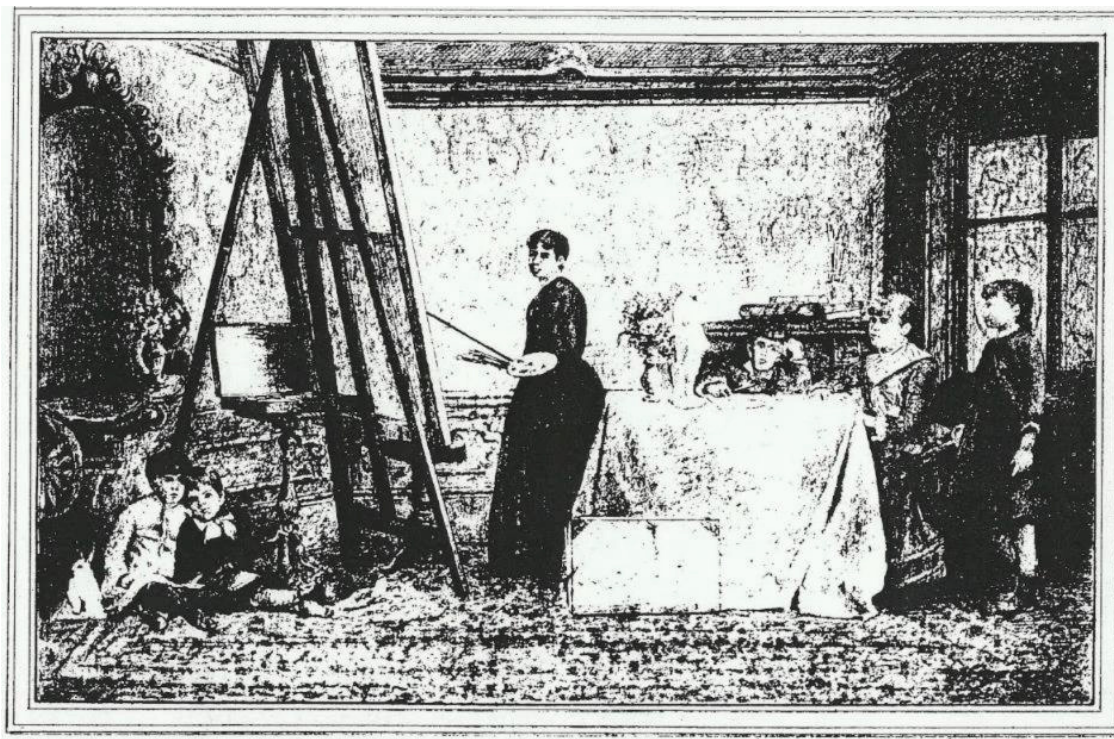


Figura 56 - Narciso Figueras. Francisca Munhoz no ateliê. Litografia. 1887.

Fonte: Revista do Paraná, 1887, nº 1, p. 5.

FOTOGRAFIAS DE ARTISTAS E DE OBRAS DE ARTE: FOTOS DE PINTURAS

Em relação a ambas as fotografias analisadas neste capítulo que representam pintores nos atelieres, ou seja, o retratos tanto de Alfredo Andersen quanto de Francisca Munhoz, salienta-se que a circulação de tais imagens em Curitiba contribuiu para a notalibização não apenas de suas próprias figuras, mas também de suas obras, e para a projeção daqueles que produziram e reproduziram suas representações retratísticas. Pois, se para algumas interpretações acerca da teorização de Walter Benjamin²⁹⁶ a possibilidade da reprodução de imagens seria o que diminuiria o seu valor de culto, ao observarmos casos como estes aqui pontuados, onde ocorre uma interação entre dois meios diferentes, uma transferência de significados e uma interposição de linguagens, chegaremos a uma interpretação contrária: de que na realidade a aura destes personagens foi ampliada exatamente em decorrência da circulação de suas figuras e obras. Na interpretação de Arlindo Machado²⁹⁷ sobre a teoria benjaminiana da reprodutibilidade técnica, o autor considera que a simples multiplicação de imagens não é critério suficiente para demarcar um distanciamento de valores entre a fotografia e a pintura, pois por vezes a imagem fotográfica

²⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____; *Et.all.* Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

²⁹⁷ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Gustavo Gili: São Paulo, 2015. p.165-175.

também contribui para a elevação de um artista ou de sua obra pictórica:

A prática profissional da fotografia é pródiga em ressuscitar, às vezes com evidentes intenções ideológicas, a velha “aura” aristocrática. A fotografia utilizada em publicidade principalmente nos oferece os melhores exemplos desse enobrecimento repentino do referente, através de recursos técnicos diversos [...] que possibilitam a aparição “única” (mesmo que multiplicável pela reprodução) de uma imagem “elevada” ou “transcendente”. Mesmo na prática cotidiana da arte fotográfica, destinada a museus ou publicações especializadas, esse efeito é uma constante. [...] Benjamin trata com bastante frequência do impacto da fotografia sobre as artes antigas, sobretudo a pintura, mas se cala no que diz respeito à *interação* dialética entre os meios, os empréstimos e as migrações de recursos de um a outro. Isso dá margem a algumas simplificações. Por exemplo: é muito discutível dizer que a fotografia, pela sua simples reprodutibilidade, tenha superado o valor de relíquia da pintura tradicional.²⁹⁸

Desta forma, Machado observa que a manipulação e apropriação de um status simbólico, especialmente por meio da assimilação dos cânones pictóricos, promoviam o enobrecimento do objeto fotográfico e conferiam a estas imagens o caráter de unicidade então reservado às representações mais “transcendentes” da grande Arte. Para o autor, ao invés de observarmos os *impactos* da fotografia sobre a pintura – um foco conservador, voltado para as oposições, ou, para o embate entre meios “antagônicos” – deveríamos voltar o olhar para uma interpretação do problema das *interações* entre as linguagens e os entremeios possíveis entre elas (alianças entre iguais), pois esta segunda abordagem, ao contrário de implicar uma depreciação hierárquica dos valores e significados, os potencializa e amplia. Portanto, noutra leitura de Walter Benjamin, encontra-se a possibilidade do enobrecimento do referente fotografado, quando este se faz ver e apreciar por meio da multiplicação da imagem; e quando ganha uma aspiração social comum, liga-se a um padrão de gosto, torna-se um produto único e valioso para um grupo em comum. Ela torna-se única por sua potência de significação, e não somente por sua fisicalidade imanente.

A visibilidade social era uma necessidade dos profissionais que primeiro ousaram se estabelecer na jovem Curitiba, principalmente se considerarmos a apatia de um meio social no qual as pessoas estavam pouco habituadas a consumir imagens. Adiciona-se a isto que, como analisado, um dos principais problemas identificados por Laertes Munhoz em sua crítica sobre os pintores paranaenses²⁹⁹ foi exatamente o seu silêncio (e consequente anonimato). Por isso, a integração entre as técnicas pictórica e fotográfica contribuiria para a ampliação desta visibilidade.

²⁹⁸ MACHADO, Arlindo. Idem.

²⁹⁹ MUNHOZ, Laertes. *Alguns Artistas Paranaenses: anotações de Laertes Munhoz*. GAZETA DO POVO. 07 set. 1922. p.58.



Figura 57 - Revista da Semana. Ano XIX, nº 35. Rio de Janeiro. 3 de outubro de 1918.³⁰⁰

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

No ano de 1918, Alfredo Andersen realizou uma exposição individual na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro, e pela ocasião foi publicada uma pequena nota na relevante “Revista da Semana”³⁰¹, junto a uma reprodução gráfica de uma fotografia do pintor na sala expositiva com obra “Paisagem (Pinheiral)” (Fig.57). Com as mãos sutilmente posicionadas no cavalete, Andersen aparece frente à *objetiva* de maneira comparativamente menos formal do que no retrato feito pelos Volk. Seria esta tranquilidade decorrente do sentimento de haver sido profícuo em sua trajetória profissional? Seria a indicação de que o professor enfim recebera o reconhecimento esperado pelo seu trabalho? Hoje, conhecendo a cronologia de suas derrotas frente ao esforço a favor de uma Escola de Artes, sabemos que nada estava resolvido para

³⁰⁰ Transcrição da notícia: “O Centro Paranaense tomou a iniciativa de promover uma exposição dos quadros do pintor norueguês Alfredo Andersen. As paisagens do illustre pintor, que ha 25 annos reside no Paraná, têm um accentuado cunho regional, como essa que a nossa gravura apresenta ao lado do artista e em que tão bem se sente a natureza do Estado do sul, caracterizada pela pujante seiva dos pinheiraes”. [REVISTA DA SEMANA. Ano XIX, nº 35. Rio de Janeiro. 3 Out. 1918. p.22. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>]

³⁰¹ A revista fazia parte de um contexto de ampliação das atividades gráficas e reestruturação das revistas ilustradas no Rio de Janeiro em decorrência da necessidade de se criar uma imagem de aparência moderna para a República, em contraste com o Império. Esta informação contribui para contextualizar a natureza da presença publicitária da exposição de Andersen na publicação. [QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Olho da Rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR. Curitiba, 1996. p.28.]

Andersen naquele momento – porém, a fotografia parece nos sugerir que na ocasião do registro o pintor tinha certeza da sua estabilidade: a encenação com o pincel já não era mais necessária para que ele fosse reconhecido. Num jornal carioca da época, foi publicada uma crítica positiva à exposição do pintor que reforçava essa sensação.

Andersen, que é um artista em toda a concepção do *vocabulo*, *collima* a sua *esthesia* na frescura dos coloridos [...]. A exposição Andersen *constitue* verdadeiro acontecimento artistico. *Aquelles* do mundo *intellectual* e *artistico* que *hontem* a visitaram, *sahiram* com a certeza de que defrontavam em Alfredo Andersen um artista completo que, longe da sua terra natal, encontra na vida e na paisagem *brazileiras* motivos fortes para *magnificos* trabalhos.³⁰²

Havia uma relevância (muito mais poderosa naquele período do que na atualidade) embutida na situação de aparecer em um meio de comunicação da amplitude de uma revista ilustrada carioca. Isto se potencializava na situação do retrato fotográfico de uma figura ilustre, como um artista. A categoria da “fotografia do artista” era já um hábito na Europa desde meados do século XIX e foi um veículo relevante para a configuração de um meio artístico moderno (especialmente para os pintores associados ao impressionismo³⁰³) na medida em que o pintor se fazia conhecer à sociedade. Pois, com a sua constante visibilidade, especialmente quando simbolizado pela obra, contribuía não somente para a divulgação da trajetória profissional, mas também para a representabilidade de um conjunto de preceitos a ele atrelados – como, por exemplo, a naturalidade, a ideologia, o status social. No caso de Andersen, havia também notadamente a representatividade simbólica do estado do Paraná frente à capital brasileira.

Com a necessidade latente de ampliar os meios de visibilidade das imagens produzidas pelos profissionais de Curitiba (e definir novas clientelas), a **interação** entre as possibilidades da imagem pictórica com a imagem fotográfica eram essenciais para este fim. Nesse sentido, na carreira artística de Alfredo Andersen a valiosa exposição da Galeria Jorge era uma oportunidade de ampliar o público interessado em seu trabalho, o que provavelmente foi realizado com o auxílio não apenas dos meios de comunicação ilustrados, mas também da fotografia. Sabe-se que o pintor manteve durante sua trajetória o costume de publicar cartões postais de suas obras, sobre os quais não conhecemos detalhadamente os usos, mas que provavelmente eram veiculados também nas ocasiões de exposições, onde potenciais clientes

³⁰² A RAZÃO. *A exposição Andersen na Galeria Jorge*. Ano 3, nº 644. 23 Set. 1918. p.6. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>

³⁰³ A respeito deste hábito, menciona-se por exemplo a presença constante de Monet nos periódicos franceses. [WILDENSTEIN, 2013.]

poderiam adquirir essas cópias das pinturas e, talvez, divulgar o nome do artista. Dentre as muitas pinturas da referida exposição, encontrava-se a obra “O Timoneiro”, hoje conhecida por meio de um cartão postal que a reproduz (Fig.58).



Figura 58 - Cartão postal da obra “O Timoneiro”, de Alfredo Andersen. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

Além da plausível circulação nas exposições, cartões postais de obras como “O Timoneiro” possivelmente foram editados no período em que se inaugurou o Clube Filocartista, do qual Alfredo Andersen era um dos membros fundadores³⁰⁴. De acordo com as definições descritas na revista “Cartão Postal: *Orgam official do Club Philocartista do Paraná*”, em 1905, a agremiação foi criada com o objetivo de desenvolver o “gênero esportivo da *cartophilia*” entre os colecionadores do estado, que contribuiria de certa forma para o progresso local: numa colocação bastante pretenciosa, os editores da revista explicaram que para eles o postal era “o *élo d'oiro* que unirá, muito breve, em uma só cadeia todos os *paizes* da terra; é o polvo dos

³⁰⁴ Participavam também do Clube Filocartista: Romário Martins, Adolphine (Lilly) Volk, Julio Leite, Antonio Linzmeyer, Jayme Ballão, Vicente Machado, Ildefonso Pereira Correia, entre outros curitibanos ilustres. [CARTÃO POSTAL, Ano 1, nº5. Jul. 1905, p.2-3. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br >.]

sentimentos *mutuos* que *ha* de amplexar em seus *affectuosos* tentáculos todas as raças do Universo, contribuindo para a paz e a fraternidade mundial”³⁰⁵.

Bem, vale frisar que apesar de haver uma organização associada entre colecionadores, essas imagens não eram feitas por fotógrafos experientes. Os postais de Andersen³⁰⁶ eram feitos por meio de instantâneos amadores – provavelmente pelas mãos do próprio pintor, que possuía uma câmera, ou por um de seus alunos – pois a qualidade das reproduções era muito inferior à de um cartão produzido por profissionais³⁰⁷. Porém, o aperfeiçoamento das reproduções tornou-se aparente com o passar do tempo, como pode-se identificar na comparação de dois postais que reproduziram a mesma obra, “Ilha do Mel (Praia do Forte)”, em duas ocasiões (Figs.59 e 60).



Figura 59 - Cartão postal da obra “Ilha do Mel (Praia do Forte)”, de Alfredo Andersen. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 60 - Cartão postal da obra “Ilha do Mel (Praia do Forte)”, de Alfredo Andersen. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

Na esteira do contínuo desenvolvimento de processos fotográficos, a criação do formato postal (juntamente à fotolitografia³⁰⁸ e aos *cartes-de-visite*), foi essencial para a ampliação da difusão de imagens de todas as naturezas, colocando ao alcance do público “um verdadeiro inventário do mundo”, multiplicando “a possibilidade de posse simbólica de todos os aspectos do universo para um público ávido de novidades”³⁰⁹. De acordo com Annateresa Fabris, o formato postal significou um instrumento de democratização da imagem no século XIX, pois possibilitava o acesso a algo que era restito a poucos – incluindo-se neste bojo, sobretudo, a Arte³¹⁰. Isto poderia ocorrer de duas formas, ou por meio da circulação de retratos dos artistas,

³⁰⁵ CARTÃO POSTAL, Ano 1, nº1. Mar. 1905, p.4-5. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

³⁰⁶ Outros cartões podem ser observados no Anexo 11.

³⁰⁷ A comparação parte especialmente da qualidade observada nos postais de Arthur Wischral, posteriormente ao período abalizado nesta pesquisa.

³⁰⁸ Há muito o que ser investigado sobre as aproximações entre fotografia e gravura. No entanto, para uma definição mais objetiva, tratava-se da transposição de imagens originalmente fotográficas em litográficas.

³⁰⁹ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p.33.

³¹⁰ FABRIS, 1991. Op. Cit. p.35.

que com isto se faziam ver e identificar na cidade; ou com a distribuição de cópias fotográficas das suas obras, que poderiam ser colecionadas em álbuns.

Bem, se a apreensão de obras pictóricas (e de outras naturezas) era facilitada com a reprodução fotográfica, para Benjamin³¹¹ isto dava-se por meio de sua “redução”, que amparava a possibilidade de propiciar um grau de domínio das obras, de outra forma impossível. A comercialização de imagens pictóricas pela via fotográfica foi, portanto um ponto relevante no processo de democratização do gosto e tornou-se uma ferramenta essencial para a carreira do pintor moderno, especialmente pela via das fotos colecionáveis, de alta circulação. Nesse ponto, ainda de acordo com o autor, a grande astúcia de Disdéri fora compreender que a aproximação à imagem artística, algo que era tão desejado pelas sociedades modernas, se potencializava com a possibilidade da multiplicação barata de fotografias – de menor qualidade, mas maior rotatividade – e por esse motivo a sua invenção se enquadrava perfeitamente àquele objetivo.

[Eugène Disdéri] foi o primeiro a utilizar o processo fotográfico para lançar no mercado bens que tinham mais ou menos sido retirados de circulação, a começar pelas obras de arte. Disdéri teve a inteligente ideia de solicitar o impressionante monopólio que lhe permitiu ser ele a reproduzir fotograficamente as obras de arte reunidas no Louvre. Desde então, a fotografia [...] conquistou para a circulação das mercadorias objetos que antes praticamente não existiam nela³¹²

Eram tão ou mais relevantes para a circulação das imagens pictóricas as suas reproduções fotográficas veiculadas em formatos de ampla reprodutibilidade (postais e revistas ilustradas) do que apenas a “fotografia do artista”³¹³. O registro fotográfico de obras de arte representara para as relações entre pintores e fotógrafos uma oportunidade de ao mesmo tempo fazer mostrar o trabalho dos primeiros, por meio da multiplicação das suas obras; como também o dos segundos, pois boas reproduções fotográficas das pinturas eram estimadas pelo seu caráter reto e translúcido, como documentos. Desde o início da comercialização da fotografia, com o Daguerreótipo, existia um interesse latente em efetivar essa aproximação de linguagens³¹⁴.

As relações entre pintores e fotógrafos são construídas dentro dos próprios

³¹¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(a). p.66.

³¹² BENJAMIN, Walter. Pintura e Fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(b). p.125.

³¹³ A exemplo do famigerado caso da “Monalisa” de Da Vinci, que ficou famosa após o seu roubo em 1911.

³¹⁴ Vale enfatizar aqui que o interesse inicial de Hercule Florence no desenvolvimento de um processo **fotográfico** era exatamente o refinamento e ampliação dos sistemas de reprodução de imagens no Brasil. [KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.]

ateliers. A invenção de Daguerre, desde o anúncio de Arago em 1839, suscitou esperanças quanto à reprodução de obras de arte. A ideia de uma reprodução exatamente fiel à obra original havia agitado os espíritos dos artistas [...]. A cópia das obras de arte constituía para os primeiros grandes fotógrafos uma grande aposta artística, face à gravura notadamente [...]. Servir fielmente a pintura e o desenho, em particular, era então uma oportunidade para provar a capacidade do fotógrafo de compreender o espírito do artista, de capturar a sua maneira, de retranscrevê-la.³¹⁵

Destarte, a possibilidade de se realizar várias cópias de pinturas era uma oportunidade dos dois lados da moeda. As primeiras fotos de obras de Arte, inclusive, participaram de exposições industriais, e espantavam público e crítica pela exatidão no registro de algo considerado tão inacessível. Pois, segundo Flores “a fotografia também reproduz a realidade fotografada ao criar uma imagem que não apenas imita, mas também parece duplicá-la: uma foto da *Monalisa*, por exemplo, é uma reprodução fotográfica do original pictórico”³¹⁶. Desta forma, enquanto temática do registro fotográfico, a pintura não transformava-se apenas numa reapropriação de si mesma, mas multiplicava-se, ampliava sua potência. Em consonância a isto, os progressistas defendiam a democratização do (bom) gosto por meio da difusão de imagens artísticas para a classe operária, pois “multiplicadas e colocadas ‘ao alcance de todos’ graças à fotografia, as obras-primas deveriam [...] injetar ‘as luzes nas massas, para engrandecê-las, tornando-as melhores’”³¹⁷. André Rouillé elucidou essa questão com o caso do arquiteto Pierre Caloine (1818-1859), que no século XIX aconselhava a promoção da Arte por meio da sua reprodutibilidade, pois esperava que o contato com ela por parte do público geral de alguma forma conduzisse “ao seu trabalho manual de qualidade [de estética canônica]” e repuzesse “os talentos em seus lugares [reconhecidos pela burguesia leiga]”³¹⁸. Nesse ponto, tanto a reprodução de obras pictóricas quanto a incorporação dos cânones nas fotografias dos estúdios, por meio dos *cartes-de-visite*, foram essenciais para a promoção de uma estética “artística”.

³¹⁵ Tradução de: “Les relations entre peintres et photographes se construisent au sein même des ateliers. L’invention de Daguerre avait, dès l’annonce d’Arago en 1839, fait naître bien des espoirs quant à la reproduction des œuvres d’art. L’idée d’une reproduction exactement fidèle à l’œuvre originale avait agité les esprits d’artistes [...]. La copie des œuvres d’art constituait pour les premiers grands photographes un enjeu artistique majeur, face à la gravure notamment [...]. Servir fidèlement la peinture et le dessin, en particulier, était alors l’occasion de prouver la capacité du photographe de comprendre l’esprit de l’artiste, de saisir sa manière, de la retranscrire.” [FONT-RÉAULX, Dominique de. *La photographie servante de l’art*. In: HEILBRUN, Françoise (Org.). *La photographie au Musée D’Orsay*. Paris: SkiraFlammarion, 2008. p.214.]

³¹⁶ FLORES, 2011. Op. Cit. p.141.

³¹⁷ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. p.55.

³¹⁸ ROUILLÉ, 2009. Idem.

CAPÍTULO 4 – PINTURA COMO REFERENTE DA FOTOGRAFIA: FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS, PINTURAS FOTOGRAFADAS

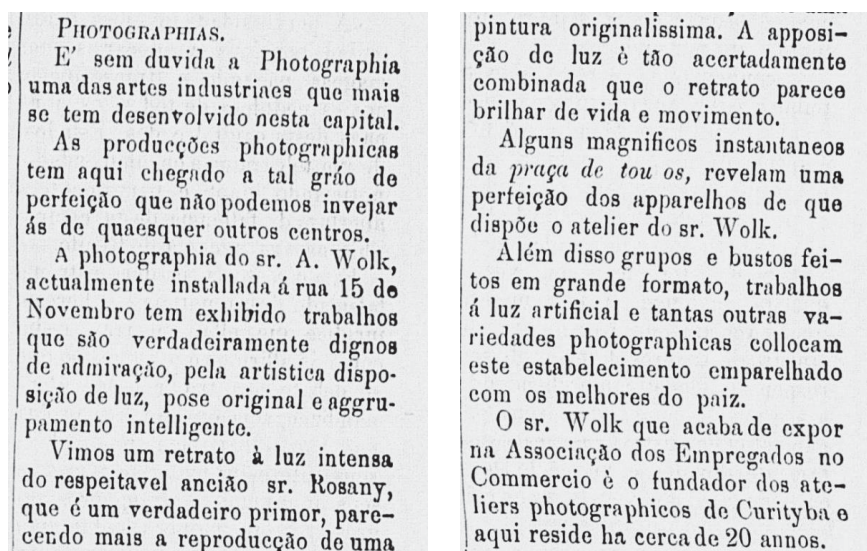


Figura 61 - Crítica sobre a qualidade pictórica das fotos do Estúdio Volk. “A República”, 14 de maio de 1903.³¹⁹
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

Desde a inauguração do Estúdio Volk, como sabemos, o fotógrafo Adolpho Volk já fizera questão de divulgar aos leitores dos jornais paranaenses que seu estabelecimento era de grande porte, estava provido de bons equipamentos e tinha qualidade comparável aos melhores estúdios da Europa. E estas também pareciam ser as opiniões tomadas por seus clientes, mais de vinte anos após a inauguração do estúdio, pois, numa crítica positiva publicada em 1903 no jornal “A República” (Fig.61), o trabalho realizado pelos Volk fora duplamente elogiado por seu *emparelhamento* em relação a “quaisquer outros centros”, e pela qualidade “*artística*” então alcançada pelos fotógrafos: ao mesmo tempo em que é classificada como uma categoria das artes industriais, as imagens por eles produzidas eram apresentadas com a designação de “*photographias artisticas*”. Nesta denominação, o uso das palavras “arte” e “artístico” era

³¹⁹ Transcrição: “*Photographias* – É sem duvida a *Photographia* uma das artes *industriaes* que mais se tem desenvolvido nesta capital. As *produções photographicas* tem aqui chegado a tal gráo de perfeição que não podemos invejar ás de *quaesquer* outros centros. A *photographia* do sr. A. Wolk [sic], actualmente installada á rua 15 de Novembro tem *exhibido* trabalhos que são verdadeiramente dignos de admiração, pela artistica disposição de luz, pose original e *aggrupamento intelligente*. Vimos um retrato à luz intensa do respeitavel ancião sr. Rosany, que é um verdadeiro primor, parecendo mais a *reprodução* de uma pintura originalissima. A *apposição* de luz é tão *accertadamente* combinada que o retrato parece brilhar de vida e movimento. Alguns magnificos instantaneos da praça de *tou os* [sic], revelam uma perfeição dos *aparelhos* de que dispõe o atelier do sr. Wolk. Além disso, grupos e bustos feitos em grande formato, trabalhos á luz artificial e tantas outras variedades *photographicas collocam* este estabelecimento emparelhado com os melhores do *paiz*. O sr. Wolk que acaba de expor na Associação dos Empregados no *Commercio* é o fundador dos *ateliers photographicos* de *Curityba* e aqui reside ha cerca de 20 annos.” [A REPÚBLICA. Nº107, Ano XVIII, 14 Mai. 1903, p.1. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>]

ênfatisado na qualificação dos retratos fotográficos realizados com apurados princípios e costumes referenciados nos cânones da tradição pictórica, e que eram compartilhados pelos estúdios do século XIX, com o sentido de reafirmar um “apurado gosto” próprio das classes mais “refinadas”³²⁰ (este era, portanto, um conceito comum, comercial e anterior ao debate moderno sobre o estatuto da imagem fotográfica enquanto Arte).

Quanto mais esse processo [de simulação dos cânones da pintura] se desenvolve, mais se alteram as exigências de gosto dos consumidores da fotografia, que passam a estabelecer comparações com as outras artes de representação. Os grandes estúdios, que sempre negligenciaram a questão da arte na fotografia, modificam sua conduta com finalidades essencialmente comerciais. Afirmando o caráter artístico das suas provas fotográficas, buscam reconquistar as graças de uma clientela perdida em função da baixa qualidade das imagens produzidas anteriormente.³²¹

Pois bem, os elogios às qualidades “artísticas” dos retratos fotográficos executados pelos Volk têm um tom de aprovação acerca do cumprimento dos padrões de gosto exigidos pela clientela, e o autor os apresenta por meio da valorização de um caráter associativo em relação à pintura. Desta forma, na análise deste, sua propriedade estética está relacionada às características do uso de recursos estruturais da fotografia de estúdio (como a iluminação, as poses, os cenários) e também à posse de equipamentos de ponta. Além disso, aponta-se que o jornal comparou o resultado obtido em um retrato como “a *reprodução* de uma pintura originalíssima”³²², porque identificou uma cuidadosa estética nas fotografias, motivo pelo qual foram utilizados adjetivos como “originalidade” e “inteligência” para a descrição delas.

Os códigos de representação definidos pela tradição pictórica europeia foram amplamente copiados e referenciados pelos fotógrafos desde a própria invenção da fotografia. Para Laura Flores, “as primeiras imagens fotográficas foram verdadeiros ‘quadros’ que adotavam os gêneros clássicos da pintura (natureza-morta, retrato, nu e paisagem) utilizando, no entanto, uma sintaxe fotográfica”³²³. Ou seja, os gêneros pictóricos foram comumente recriados nos estúdios, com referência na antiguidade clássica, orientalismo e nas escolas mais tradicionais e acadêmicas da pintura. A fotografia era *encenada* (em contraposição à sua suposta

³²⁰ SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2010. p.144.

³²¹ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p.24.

³²² Vale ressaltar aqui que essa pintura de caráter “originalíssimo”, que era referência para a época, tinha também, muito provavelmente, um forte aspecto “fotogênico”.

³²³ FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.148.

objetividade), e isto, especialmente no caso do retrato, tinha o papel de adicionar-lhe uma aura de “artistificação”, ou seja, manejar os meios da linguagem e da técnica para a construção de uma imagem ficcional³²⁴ – isto por meio dessa performatividade e com a manutenção das convenções imagéticas tradicionais. Segundo Peter Burke,

algumas dessas convenções sobreviveram e foram democratizadas na era do retrato de estúdio fotográfico, a partir da metade do século 19. Camuflando³²⁵ as diferenças entre classes sociais, os fotógrafos ofereciam a seus clientes o que foi chamado de ‘imunidade temporária em relação à realidade’. Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas *performances* especiais.³²⁶

POSE E TEATRALIZAÇÃO

Sobre a interpretação ficcional da fotografia, François Soulages asseverou que todo referente a ser fotografado “não é mais do que uma oportunidade de encenação”³²⁷, pois a linguagem estaria sempre mais próxima da artificialidade que do real. Segundo o seu conceito de *Teatralização*, ou o objeto encenaria (dirigido pelo fotógrafo) ao compor uma peça de teatro engajada e publicitária em proveito de uma produção e consumo determinados; ou seria desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico e artístico. Para o autor, a imagem fotográfica precisaria, portanto, ser analisada em proximidade com o teatro, pois toda fotografia seria, em sua essência, *teatralizante*. Na realidade, pode-se dizer que já na própria ascendência do gênero do retrato se pressupunha a presença da *Teatralização*, pois para a simulação de um aspecto naturalista, havia um intermédio por parte do artista sobre os elementos que deveriam compor a cena pictórica. A manipulação do retrato fotográfico começava ainda antes de se adentrar o estúdio, pois em meados do século XIX haviam regras para a escolha das melhores vestimentas para compor o figurino: estavam entre os tecidos recomendados a seda e o cetim, ou quaisquer materiais sobre os quais pudessem ser manipuladas os reflexos de luz e as áreas de sombra; e era necessário evitar o veludo negro ou tons muito claros, como a cor branca, pois estes não favoreciam o manejo da luz³²⁸. A

³²⁴ FLORES, 2011. Op. Cit. p.143.

³²⁵ É importante reforçar aqui que apesar de a fotografia oferecer uma autoimagem enaltecedora, havia uma diferenciação social de classes na elaboração dos retratos, especialmente pela escolha dos objetos cênicos empregados para cada perfil de cliente. [SIMÃO, 2010. Op. Cit. 224.]

³²⁶ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004. p.34.

³²⁷ SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010. p.74.

³²⁸ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. *The painted photograph: Origins, techniques, aspirations (1839 - 1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1996. p.5.

ostentação da moda era, deste modo, tecnicamente delimitada. Dentro do estúdio, porém, além da escolha do cenário, havia uma direção detalhada da pose ideal para a apresentação da figura, o que era também essencial para a definição de uma ilusão (ou quase) de naturalidade.



Figura 62 - Estúdio Volk. Grupo feminino em torno da mesa de chá. c.1890.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005. p.88



Figura 63 - Estúdio Volk. “Ângelo Casagrande e o filho Euviro. 1912.

Fonte: SIMÃO, 2010. p.341

Para exemplificar a estrutura desta *Teatralização*, analisemos dois retratos de grupo do Estúdio Volk. No primeiro (Fig.62), três mulheres posam em torno de uma mesa, na intenção de esboçar uma “cena de gênero”, como se elas fossem flagradas aproveitando um costumeiro chá da tarde. Era evidente, porém, que nada havia nas suas xícaras, pois a cena fora montada pelo estúdio apenas para o instante do registro fotográfico. Noutra foto (Fig.63), Ângelo Casagrande simulava pedalar a bicicleta com o filho, no cenário nublado de uma floresta. Mas, apesar de já existirem câmeras de registro instantâneo, é perceptível que aqueles personagens não estavam realmente em movimento – o que é comprovado pelas roupas completamente estáticas e pela presença da mureta para apoio da bicicleta³²⁹.

O retrato é um gênero composto por um sistema de convenções construídas e herdadas pela tradição pictórica através dos séculos, pois empregou e manteve um conjunto de cânones, posturas, gestos e acessórios carregados de poder simbólico, segundo Peter Burke³³⁰. A

³²⁹ Sobre a fotografia em questão, Simão aponta a peculiaridade do registro de um homem com seu filho, em relação aos costumes da época. [SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.340]

³³⁰ BURKE, 2004. Op. Cit. p.35.

secularização e repetição das poses religiosas em imagens de nobres na Europa desde o Renascimento demonstram que determinadas poses contribuíram muito para a manutenção da tradição retratística. Esses padrões eram apresentados pelos artistas de forma favorável a definir uma *autoimagem*, a qual era elaborada por meio de um contrato silencioso de *cumplicidade* entre pintor e modelo³³¹. Ao colocar-se na situação de ser retratado, o modelo tornava-se personagem de si mesmo, e, a sua representação imagética, uma ficção. Esta *Teatralização* elaborava-se nas intensas sessões de pose dirigidas pelos pintores, onde gestos eram traduzidos em idealizações, num intermeio entre as expectativas do contratante e as habilidades do contratado. Desta forma, segundo as observações críticas de Charles Baudelaire, ao artista cabia um papel subjetivo, que incluía, além da prática das melhores escolhas técnicas para a representação de um bom retrato, a diligência de um jogo de aparências:

Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter. [...] um bom retrato sempre me *parece* uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem.³³²



Figura 64 - Anthony van Dyck.
“Carlos I caçando”. Óleo sobre tela. c.1635. (Detalhe)
Fonte: Louvre (louvre.fr)



Figura 65 - Hyacinthe Rigaud.
“Luis XIV”. Óleo sobre tela. 1701. (Detalhe)
Fonte: Louvre (louvre.fr)



Figura 66 - Jean-Baptiste Debret.
“Dom João VI”. Óleo sobre tela. 1817. (Detalhe)
Fonte: MNBA (mnba.gov.br)

³³¹ BURKE, 2004. Op. Cit. p.32.

³³² BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: O retrato. 1859. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura VI 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: 34, 2006(b). p.129.

Exemplificando a questão, Burke³³³ assinalou que a melhor forma de analisar este repertório tradicional seria por meio da comparação de séries de retratos distantes entre si no tempo e no espaço, mas que teriam em comum esses padrões de representação. As três pinturas apresentadas (Figs.64-66), por exemplo, foram feitas por três artistas diferentes (Van Dyck, Rigaud e Debret), em séculos e países distintos – e, no entanto, o código convencionado para a chamada “pose de majestade”³³⁴ se repete neles e mantém-se pela força de evocação da figura monárquica. Apesar das diferenças estilísticas, a escolha de determinadas posições de corpo, a expressão facial e o olhar direto para o observador demandam a sua reverência e admitem a necessidade de deslumbrá-lo por meio de uma boa imagem pública. Dentre os três exemplos, as pinturas de Rigaud e Debret são as que mais evidenciam a hereditariedade destas convenções.

Neste sentido, podemos considerar que a *teatralização* fotográfica perpassa o conceito de *schemata* proposto por Gombrich. Pois a habilidade de reproduzir um vocabulário de formas familiares à tradição imagética parte do conhecimento de esquemas e modelos que, ao serem copiados e recopiados, são assimilados como *schematas* na “gaveta dos estereótipos mentais”³³⁵ que um pintor ou um fotógrafo aprende a manipular. Para o autor, “o artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma cópia da realidade”³³⁶, porque “é preciso ter um ponto de partida, um padrão de comparação, a fim de começar o processo de fazer, comparar e refazer, que finalmente se concretiza na imagem acabada. O artista não pode partir de zero, mas pode criticar [ou repetir] os seus predecessores”³³⁷.

Desta forma, aspectos do modelo pictórico tradicional, como *schematas* da pose, eram utilizados para a configuração de uma espécie de ritual imagético, em que o tempo de exposição transformava-se em um tempo social, ou seja, o cliente era transfigurado em imagem (ou, num sujeito-objeto retratado): “no jogo social que caracteriza o retrato fotográfico produzido no século XIX, posar passa então a representar a fabricação de um corpo em outro corpo que opera ‘a metamorfose da imagem por antecipação’”³³⁸. Isso ocorria de forma mais ou menos democrática – considerando a popularização comercial dos *cartes de visite*, por exemplo – em comparação com os retratos pictóricos. Dentro dos “salões de pose”, portanto, existia uma relação de ‘cumplicidade’ entre fotógrafo e clientela, (os personagens), e os aspectos de manipulação das

³³³ BURKE, 2004. Op. Cit. p.35.

³³⁴ BURKE, 2004. Op. Cit. p.73.

³³⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.75.

³³⁶ GOMBRICH, 1995. Op. Cit. p.92.

³³⁷ GOMBRICH, 1995. Op. Cit. p.342.

³³⁸ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.14.

imagens funcionavam em favor de um rito simbólico, pois eram uma exigência³³⁹. Os fotógrafos sabiam muito bem como produzir o retrato mais vantajoso, com uma gama de conhecimentos e artifícios, balizada pelos sentimentos e necessidades particulares do cliente.

O retrato fotográfico de um oficial da marinha norte-americana (Fig.67), produzido por um estúdio hoje desconhecido, contribui para exemplificar esta questão sobre a apropriação dos ritos próprios da pintura pela fotografia. Observemos que o fotógrafo em questão parecia ter domínio da etiqueta e dos padrões de representação próprios da tradição retratística pictórica, pois a imagem foi inteiramente planejada pelo fotógrafo, que utilizou-se de vários instrumentos técnicos para “citar” o mesmo efeito próprio da representação da nobreza e das elites, até então.



Figura 67 - Oficial da marinha. Fotógrafo desconhecido. Colódio úmido. c.1870.

Fonte: HENISCH & HENISCH, 1993. p.15.

Primeiramente, nota-se o uso da mesma *schemata* da “pose de majestade” que já há muitos séculos vinha sendo empregada por tantos pintores oficiais nas cortes: destaca-se que “a postura nobre é uma constante nos retratos de estúdio do século XIX, o que não significa que todos os retratos [que a apresentam] sejam de nobres”³⁴⁰. Em segundo lugar, nota-se próximo aos pés do oficial um resquício do “aparelho de pose”³⁴¹ (uma falha, para os padrões gerais de

³³⁹ KOSSOY, Boris. *História e Fotografia*. 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p.122.

³⁴⁰ KOSSOY, 2014. Op. Cit. p.124.

³⁴¹ Os “aparelho de pose” ou “descansadores de corpo” eram utensílios importantes para o ofício fotográfico no século XIX, especialmente no caso de registros fúnebres, onde o modelo posava como se ainda estivesse vivo. Geralmente eram feitos de ferro. Uma ilustração do aparelho encontra-se no Anexo 13.

fotógrafos do período). Era necessário utilizar-se deste para ajustar corretamente a posição do corpo, era um objeto comum nos estúdios em meados do século XIX, e servia para sustentar a cabeça e os membros do cliente para que este não se movesse durante o registro fotográfico. Por fim, destaca-se tanto o uso de aparatos cênicos de apoio, como a mesa (com a intenção de destacar seu ícone pessoal e objeto simbólico de sua patente, o chapéu), quanto do pano de fundo pintado (com elementos arquitetônicos de estilo neoclássico, de onde via-se a intenção de uma paisagem) para a definição de uma cena com direta inspiração pictórica. Esta influência, porém, não era nem de longe uma característica particular desse fotógrafo anônimo, pois foi um estilo comum aos estúdios de grande porte em todas as cidades urbanizadas do século XIX até o século XX. É possível encontrar variados elementos referentes a esta pose inclusive em fotografias feitas pelos estúdios dos Volk e dos Weiss, em Curitiba (Figs.68 e 69):



Figura 68 - Estúdio Volk. Sargento Jorge Lepper. N.d.

Fonte: SIMÃO, 2010. p.239.

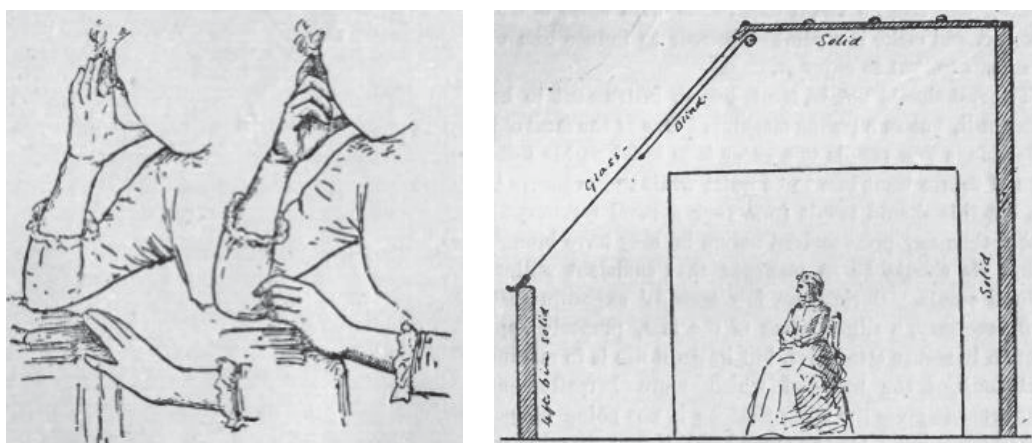


Figura 69 - Estúdio Weiss. Primeiro Tenente João König. N.d.

Fonte: KOSSOY; AZEVEDO. 2017 p.91.

Apesar de estarem distantes entre si no tempo e no espaço, pois realizadas em estúdios diferentes, as duas representações mostram similaridades no estilo de pose utilizado com os militares – o jogo de pés, os braços apoiados na espada, o olhar firme fixado em algum ponto do extracampo, o cenário artificialmente selvático. Os retratos são potencializados com o uso deste recurso no enquadramento de corpo inteiro, e a apresentação das armas e uniformes é aproveitada como uma demonstração da força e da autoridade daqueles homens, ou como uma

definição da sua identidade. Aqui, a coroa transforma-se em quepe, o cetro transforma-se em espada. Esta característica de permanência dos cânones de representação aparece também em outras poses recorrentes nos dois estúdios, para expor condições familiares, posições sociais ou profissões e, especialmente, personalidades individuais. As poses não costumavam ser, portanto, situações espontâneas eleitas pelos clientes dos estúdios, mas eram elementos dirigidos pelos retratistas profissionais, e seguiam uma “cartilha” comum, encontrando, inclusive, apoio em recomendações dadas por inúmeros manuais técnicos.



Figuras 70 e 71 - Ilustrações sobre as composições cênicas de estúdio no manual de Peach Robinson.

Fonte: ROBINSON, Henry Peach, 1891(b). In: Archive (archive.org)

No manual publicado em 1891 pelo fotógrafo britânico Henry Peach Robinson (1830-1901), “O estúdio e o que fazer nele”³⁴², há muitas recomendações sobre os melhores formatos e usos das poses e da cenografia para a prática de retratos em estúdios. E num livro anterior a este, de 1869, intitulado “Efeito pictórico na fotografia: sugestões sobre composição e claro-escuro para fotógrafos”³⁴³, Peach Robinson já havia sinalizado muitos dos esquemas canônicos que considerava essenciais na conjuntura pictórica acadêmica e incentivava os seus usos na manipulação da linguagem fotográfica. Robinson defendia “o estudo da arte como de importância ainda mais vital para o sucesso em sua profissão do que a ciência, a qual, afinal de contas, é apenas mais um meio para a finalidade da criação de imagens assim como é a mistura das cores para os pintores”³⁴⁴. Pois bem, o livro é ilustrado com exemplos pontuais, em acompanhamento aos roteiros descritos por Robinson para o preparo de bons retratos com um resultado estético que denominava de “efeito pictórico”. Com algumas ilustrações Robinson

³⁴² Título original do livro: “*The studio and what to do in it*”.

³⁴³ Título original: “*Pictorial effect in photography: Hints on composition and chiaroscuro for photographers*”.

³⁴⁴ Tradução de: “upon the study of art as of even more vital importance to success in their profession than science, which, after all, is only a similar means to a picture-making end as colour-making is to painters”. [ROBINSON, Henry Peach. *The studio and what to do in it*. Londres: Piper&Carter, 1891(b)]

explicou, por exemplo, que pequenos detalhes – como conhecer a melhor forma de posicionar as mãos (Fig.70), as escolhas de enquadramento e o aproveitamento dos objetos de apoio (Fig.71) – faziam toda a diferença para se alcançar um retrato “artístico”. Em outro trecho, ele demonstrou como deveria ser a configuração interna de um estúdio bem equipado e qual seria a melhor forma de posicionar o cliente frente ao painel do cenário, de forma a aproveitar a iluminação lateral da clarabóia. É relevante mencionar que as fotografias de Robinson seguiam um esquema compositivo meticuloso, sabe-se que ele inclusive costumava criar esboços prévios às tomadas fotográficas para estudá-las atentamente³⁴⁵.

Sobre o processo criativo dos fotógrafos do Estúdio Volk (incluindo-se também os pupilos Weiss), não há indícios contundentes do uso de manuais específicos, como o de Henry Peach Robinson, porém podem-se ressaltar alguns componentes estruturais relevantes nas definições tomadas em torno da pose e dos objetos de apoio e decoração utilizados naqueles estúdios. O esquema a seguir, por exemplo, demonstra um comparativo de quatro fragmentos de retratos realizados pelo Estúdio Volk, com enfoque no desenho das mãos.

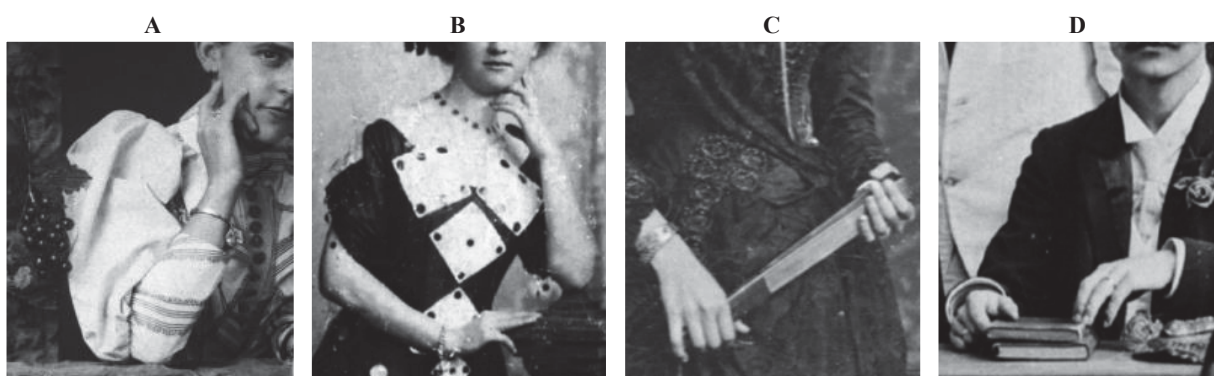


Figura 72 - Comparativo de detalhes das posições das mãos em fotografias do Estúdio Volk.³⁴⁶

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005.

Assim como no exemplo dado por Peach Robinson em seu livro, parecia haver um minucioso direcionamento esquematizado da pose pelos Volk. As figuras 72A e B demonstram a anteposição das mãos próximas ao rosto, com os dedos dobrados e os braços apoiados pelos cotovelos. Nas figuras 72C e D, por outro lado, destaca-se o aproveitamento de adereços cênicos, que eram incorporados como demonstrações das personalidades dos indivíduos. A posição das mãos não era definida pelo gestual natural dos clientes. Os objetos-adereços foram destacados com gestos sobejados de delicadeza, os dedos mínimos charmosamente separados dos demais.

Na transição entre os séculos XIX e XX, todos os grandes estúdios do mundo possuíam

³⁴⁵ Um exemplo deste tipo de estudo encontra-se no Anexo 12.

³⁴⁶ As fotografias completas encontram-se nos Anexos 15 e 16.

uma pequena coleção de diferentes móveis, roupas e objetos para definir uma ambientação apropriada ao gosto e nível social dos seus clientes. Portanto, assim como ocorria com o gestual, nem todos os elementos incluídos na configuração da pose eram, tampouco, verdadeiramente pertencentes aos indivíduos representados, e, na maioria das vezes nem mesmo eram reais:

Como pequenas fábricas de ilusão, seus estúdios atraíam homens e mulheres que, individualmente ou em grupos, davam vazão às suas fantasias. Para tal, os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos utilizados na montagem de cenários de acordo com desejo de auto-representação de seu público. Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda etc., eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos.³⁴⁷



Figura 73 - Comparativo de detalhes dos animais empalhados e de gesso em fotografias do Estúdio Volk.³⁴⁸

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005.

Noutro comparativo com fragmentos de fotos dos estúdios Volk, foram identificados exemplos de alguns dos animais falsos que figuraram entre os retratos de grupo (Fig.73), e que, como é possível notar, eram repetidos com certa frequência, provavelmente de acordo com o gosto particular dos clientes, e costumavam ser empalhados ou feitos de gesso³⁴⁹. Esses objetos

³⁴⁷ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p.51.

³⁴⁸ O coelho pertence ao retrato de Francisca Munhoz, analisado no capítulo 3. As demais fotografias completas encontram-se nos Anexos 17 e 18.

³⁴⁹ Outro animal falso comum em fotografias com crianças era o cavalo. No entanto, alguns animais reais também passaram a aparecer nas fotos com o desenvolvimento de processos com captações mais rápidas.

em gesso imitando outros materiais mais nobres tinham um papel relevante, porém deixavam a desejar em elegância, pois, apesar de mais práticos, lascavam com facilidade e, pode-se dizer, não eram tão convincentes³⁵⁰. Por conseguinte, especialmente com o advento e circulação dos *cartes de visite*, a presença dos objetos cênicos nos estúdios fotográficos tornou-se uma constante irremediável. De acordo com Annateresa Fabris³⁵¹, porém, a repetição dum determinado espectro de imagens, com caráter idealizado e cada vez mais comercial, acabaria por transformar o mecanismo fotográfico-pictórico de representação em uma espécie de truque pretensioso, especialmente dentre profissionais de menor envergadura. Um dos problemas da ficcionalização da imagem fotográfica era justamente o momento em que ela falhava em seu ilusionismo e deixava aparentes os seus maquinismos, ponto criticado por Walter Benjamin em suas pontuações sobre o uso de objetos exagerados e incoerentes nos retratos de estúdio:

O cenário teatral desse tipo de retratos, com os seus pedestais, balaustradas e mesinhas ovais, ainda lembra a época em que, devido aos longos tempos de exposição, era necessário arranjar pontos de apoio para os modelos, para que a imagem se mantivesse fixa. Se a princípio bastavam um ‘apoio de cabeça’ ou um ‘descanso para os joelhos’, em breve apareceram ‘outros adereços, à imagem de retratos célebres e *para dar um ar artístico*. A princípio, eram a coluna e o cortinado’. Alguns homens mais capazes tiveram de reagir, já nos anos sessenta a esse despautério. Uma revista inglesa da especialidade escreve, por exemplo: ‘nas imagens pintadas a coluna tem *uma aparência de plausibilidade*, mas o modo como a usam na fotografia é absurdo, já que normalmente está sobre um tapete. Ora, toda a gente sabe que colunas de mármore ou pedra não têm como base um tapete’. Foi nessa altura que nasceram os ateliers com drapeados e palmeiras, gobelins e cavaletes, com aquele aspecto ambíguo, entre execução e representação, câmara de tortura e sala do trono³⁵²

O costume da encenação para a fotografia pouco a pouco viria a ser desejado pelo cliente. Já na sala de espera ele era preparado, ao folhear os álbuns e examinar os retratos expostos, a refletir sobre a sua pose e questionar o valor “artístico” que seria dado ao seu retrato³⁵³. O estúdio transformara-se em um lugar paralelo ao mundo real, onde expectativas eram representadas como verdades, num segredo arquitetado e dividido entre fotógrafo e modelo. Para Benjamin, era bastante pretensioso da parte dos fotógrafos creditar uma espécie de aura artística aos retratos de

³⁵⁰ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do photographo, o rito da pose*. Brasil, segunda metade do século XIX. Revista ágora. nº 5, Vitória, 2007. p.12.

³⁵¹ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p.21.

³⁵² BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(a). p.59.

³⁵³ KEN, Alexandre. *Dissertações históricas, artísticas e científicas sobre a fotografia*. Paris, 1864. *Apud*. TURAZZI, 1995. Op. Cit. p.15.

estúdio com argumentos fundados na simulação de cânones da pintura: da forma como geralmente era escolhido fazê-lo, as colunas continuavam a ser mais plausíveis na pintura do que na foto. Sublinha-se que Henry Peach Robinson também censurava o uso acrítico e “deselegante” de elementos cênicos incongruentes, pois para ele o caráter pictórico (ou seja, “*belo*”) da fotografia estava justamente em refletir sobre os elementos mais ínfimos da imagem e construí-los previamente por meio da lucubração do processo e de experiências que considerava “artísticas”.

CENÁRIOS PINTADOS

No bojo da “*photographia artística*”, é fundamental analisarmos também o uso de outro artifício proveniente da herança pictórica, que eram os painéis pintados em tecido, utilizados como panos de fundo para as poses nos estúdios (isto desde o daguerreótipo, pois o próprio Louis Daguerre fora pintor e cenógrafo antes de fotógrafo). Os estabelecimentos fotográficos instalados no Brasil mandavam importá-los da Europa; e os profissionais europeus encomendavam de pintores especializados em cenografia a realização desses imensos painéis. Porém sabe-se também que muitos fotógrafos arriscavam-se na produção destes, pois, segundo Boris Kossoy, “arremedos de pintores devem ter se arrojado em produzir essas pinturas na tentativa de suprir o mercado. Contra esses aventureiros disparava o proprietário de O Velho Barateiro [...] esclarecendo que em sua casa oferecia ‘fundos *photographicos* pintados pelos primeiros artistas de *Pariz*’³⁵⁴. Tais pinturas contribuíam, em conjunto com os objetos de apoio e com a pose, para completar a linha narrativa pretendida na tomada fotográfica e “para que os retratados se auto apreciassem numa ‘atmosfera’ clássica ou romântica, dependendo dos demais elementos representados”³⁵⁵. Mas o uso de determinado painel em detrimento de outro era eleito não apenas pelo gosto particular da clientela, mas também pelo nível social e econômico, e pelo tamanho do grupo a ser fotografado. O Estúdio Volk, por exemplo, possuía já em 1881 um “fundo de paisagem de 8 metros”³⁵⁶, e outros grandes painéis que comportavam famílias ou turmas escolares inteiras³⁵⁷.

Antes da possibilidade da tomada fotográfica em áreas externas, o que demandou o desenvolvimento de uma aparelhagem especial, os cenários pintados ofereciam a possibilidade de transportar os personagens retratados para outros locais, por meio de uma variedade de

³⁵⁴ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002. p.38-39.

³⁵⁵ KOSSOY, 2002. Idem.

³⁵⁶ DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXVIII, nº2188, 23 Nov. 1881, p.4. Disponível em: <ndigital.bn.gov.br >

³⁵⁷ Em 1897, os alunos da escola alemã foram fotografados com este cenário de oito metros. Ele também era utilizado em fotografias de famílias muito numerosas. Fotografia no anexo 19.

jardins e paisagens, cenas internas de casarões e altares de igrejas.

Os fundos pintados para simular um ambiente doméstico ou, ao contrário, um cenário natural foram uma das características mais marcantes do retrato de estúdio oitocentista. [...] Fundos pintados com cenários naturalistas eram muito apreciados e apresentavam a vantagem considerável para o fotógrafo de fornecer um arremedo de paisagem sem o correspondente desconforto de operação em exterior, e com todas as facilidades proporcionadas pelo ambiente controlado do estúdio.³⁵⁸

Para os estúdios, portanto, o costume de utilizar pinturas de paisagens ao fundo dos retratos era um ato muito mais simples do que aventurar-se pela cidade em busca de locações externas que se parecessem com todas as expectativas dos clientes sobre como deveria ser uma cena bucólica, romântica, etc. A pintura era feita de forma idealizada para parecer mais apropriada e realista do que o próprio ambiente real (e não manipulado). No geral, as paisagens naturalistas eram os temas mais comuns, pois aos olhos dos clientes elas pareciam aproximar a fotografia de uma estética pictórica, pois faziam referência ao uso clássico de paisagens ao fundo de retratos, tradição mantida desde o Renascimento.

Na Europa nórdica do século XVI, pinturas com figuras humanas, que tradicionalmente empregavam em segundo plano um elemento panorâmico passaram a dar espaço às paisagens gradualmente, como dados compositivos providos de particular relevância nas cenas pictóricas. Por meio da representação de uma multiplicidade de elementos geográficos e botânicos, essa *ambientação* era adicionada como plano de fundo com a intenção de simular um espaço profundo e conciso em torno de figuras centrais. Inicialmente, essa paisagem era acessória em relação a esse primeiro plano, mas, por vezes, poderia receber tamanha atenção que passava de elemento secundário a tema central do quadro. Desta forma, com semelhante importância àquela dada aos outros componentes da tela, ela demonstrava haver cativado um interesse especial: em terras germânicas, por exemplo, as florestas ganharam relevância fundamental para o delineio das narrativas e para a demonstração de um virtuosismo técnico. Por fim, segundo Ernst Gombrich³⁵⁹, a gradual transição do interesse pictórico em direção à paisagem seria uma pequena revolução que a tornaria um gênero independente.

Na pintura “O repouso na Fuga para o Egito” (Fig.74), do renascentista Lucas Cranach (o velho), os elementos da paisagem sobre a qual foram postas as figuras da Sagrada Família (que posam para o observador junto aos querubins), compõem a cena e foram configuradas para

³⁵⁸ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p.48.

³⁵⁹ GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p.354.

responder a um equilíbrio calculado, especialmente pela posição das linhas verticais das árvores e pela centralidade da linha do horizonte. A paisagem quase poderia se passar pela representação de um espaço real, mas sua existência ainda depende das figuras humanas às quais dá suporte. Há também um contraste de matizes entre as áreas vermelhas que representam as figuras em primeiro plano e as áreas esverdeadas da paisagem ao fundo – as duas seções se complementam e parecem ter equivalente relevância para a composição. Por outro lado, na paisagem de Albrecht Altdorfer (Fig.75), uma das primeiras representações existentes do gênero, encontram-se em primeiro plano apenas as duas árvores recortadas nas laterais da tela e que emolduram um fundo bucólico existente em si mesmo: as únicas pistas da dispensável presença humana seriam a estrada e um distante castelo. A questão que se aponta com essa mudança de abordagem em torno da paisagem é relevante para a história da pintura, pois “até os gregos, apesar do seu amor à natureza, tinham pintado paisagens somente como fundo para suas cenas bucólicas”³⁶⁰.



Figura 74 - Lucas Cranach. “O repouso na Fuga para o Egito”. Óleo sobre madeira. 1504.

Fonte: GOMBRICH, 1999. p.354.



Figura 75 - Albrecht Altdorfer. “Paisagem”. Óleo sobre pergaminho em madeira. c.1526-8.

Fonte: GOMBRICH, 1999. p.355.

Portanto, para a tradição pictórica, por muito tempo a paisagem foi considerada um gênero de menor importância³⁶¹, e, em geral, era utilizada como um *cenário* em relação às representações

³⁶⁰ GOMBRICH, 1999. Op. cit, p.355.

³⁶¹ Segundo versava a hierarquia dos gêneros: “Aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros.” (FÉLIBIEN, André. A hierarquia clássica dos gêneros. 1685. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Os gêneros pictóricos*. São Paulo: 34, 2006(b). p.40).

de figuras humanas. Em relação ao “Retrato de Anna Cuspinian” (Fig.76), também por Lucas Cranach (o velho), a paisagem foi determinada em proporção direta à figura da retratada, formal e simbolicamente. Trata-se de uma pintura comemorativa do seu enlace matrimonial e faz parte de um díptico com o retrato de seu esposo, Johannes Cuspinian³⁶². Vale mencionar que, de acordo com Hans Belting³⁶³, nas famílias burguesas a posse de imagens consistia especialmente em figuras comemorativas e retratos dinásticos de antepassados. Assim, a encomenda dos Cuspinian fora realizada com a função particular de distinguir a posição social do casal – uma intenção corroborada também pela representação do “cenário” de fundo, definido com a presença de seus bens e de componentes significativos de sua cultura local. Em contrapartida, a ausência de fundos figurativos, com texturas homogêneas e degradês monocromáticos, como no “Autorretrato” de Cranach (Fig.77), corrobora não para a evocação de uma narrativa social, mas para uma afirmação legitimista da fisionomia. O retrato tornava-se então o seu próprio tema – porém não tratando-se exatamente de um “documento”, mas sim de um meio que reclamava para si uma representação real do “eu”: o pintor nos observa diretamente e nos dá um testemunho de sua existência.³⁶⁴



Figura 76 - Lucas Cranach. “Retrato de Anna Cuspinian”. Óleo sobre madeira. 1502.

Fonte: Cranach Digital Archive (lucascranach.org)

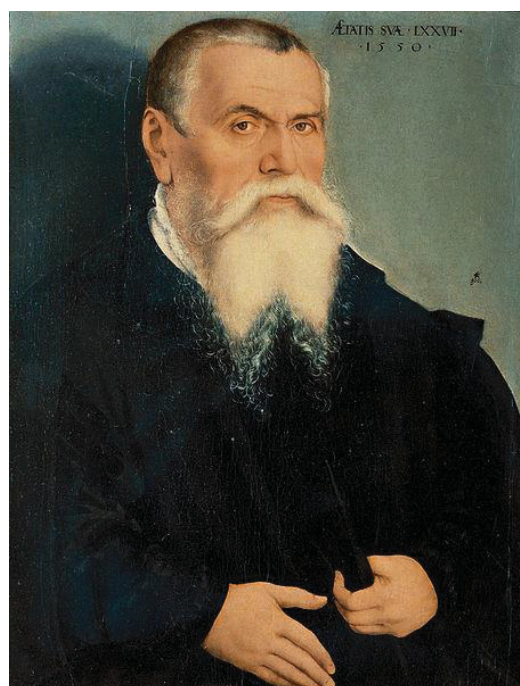


Figura 77 - Lucas Cranach. “Autorretrato”. Óleo sobre madeira. 1550.

Fonte: Cranach Digital Archive (lucascranach.org)

Estas tradições estabelecidas em torno dos modos de uso do fundo e da figura no

³⁶² Díptico completo no Anexo 14.

³⁶³ BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012. p.153.

³⁶⁴ BELTING, 2012. Op. Cit. p.156.

retratismo pictórico mantiveram-se após a invenção e difusão dos primeiros processos fotográficos. Deste modo, nos estúdios a presença dos fundos cênicos acabara tornando-se uma necessidade: a pintura era então *um objeto* referente para a fotografia. Mesmo dentre aqueles fotógrafos que tinham ressalvas em relação ao uso desses instrumentos e que preferiam seguir uma linha mais “natural” para a ambientação, como Henry Peach Robinson, existia um consenso técnico da época sobre a importância de existir um fundo figurativo para o equilíbrio do retrato, por descentralizar a atenção do olhar e retirar um peso da figura³⁶⁵. Mas, ao mesmo tempo, consideremos que todo o ilusionismo em torno dos cenários pintados só parecia funcionar porque a figura humana continuava centralizando a atenção do observador, que em geral parecia aceitar a ambientação dada com um olhar periférico – vale lembrar que nem sempre as pinturas possuíam tanta qualidade ou eram tão objetivas que pudessem ser verdadeiramente confundidas com a realidade.

Como mencionado, os cenários empregados nos estúdios eram confeccionados por pintores que também dedicavam-se comercialmente à cenografia, e, possivelmente, ainda atuavam sob encomenda como retratistas. Segundo Pedro Vasquez, há registros de que o fotógrafo e pintor (e fotopintor) Insley Pacheco começou sua carreira criando cenários para seu professor de daguerreotipia³⁶⁶. Bem, a figura do pintor-cenógrafo no século XIX era geralmente atrelada às produções teatrais e à decoração de interiores: na Noruega, Alfredo Andersen começou profissionalmente sendo pintor e cenógrafo, como seu professor Wilhelm Krogh, e ambos aparecem na literatura norueguesa principalmente sob a alcunha de “*teatremaler*”, ou *cenógrafo*³⁶⁷. Sublinha-se que em Curitiba, na transição para o século XX, os dois pintores proeminentes que instalaram-se na cidade – Mariano de Lima e Andersen – trabalhavam como cenógrafos, e há a possibilidade de terem colaborado com a produção de cenários para os Volk e seus pupilos fotógrafos, dada especialmente a variedade de pinturas das quais o estúdio dispunha.

Independente do porte e amplitude dos estúdios fotográficos ou do nível social do público atendido por eles, nem todos os cenários utilizados eram realmente convincentes. As fotografias dos Volk não fogem a esta circunstância, pois a maior parte de seus painéis deixava evidências do procedimento pictórico. Façamos um comparativo a partir de uma seleção de detalhes de alguns cenários para observar esta questão.

³⁶⁵ KOUTSOUKOS, 2007. Op. Cit. p.13.

³⁶⁶ VASQUEZ, 2003. Idem.

³⁶⁷ CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: Alameda, 2014. p.47-48.



Figura 78 – Comparativo de detalhes dos cenários utilizados pelo Estúdio Volk.³⁶⁸

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005.

Por exemplo, entre as figuras 78A, B e C, é perceptível que havia uma simplicidade técnica nas soluções dadas aos detalhes das dobras do tecido no cortinado, da sombra irregular nos desenhos da coluna e na perspectiva pouco calculada da porta – todos estes elementos

³⁶⁸ As fotografias completas encontram-se nos anexos 16, 19 e 20.

contribuíam para que os pretensiosos cenários deixassem a desejar no ilusionismo, apesar de terem sucesso na resolução do problema compositivo e narrativo que era central para a *teatralização* (exceto, talvez, pelos bustos individuais, que não tinham nenhum cenário). Já entre os fragmentos 78D e E, identificamos a representação de uma cachoeira tropical e de uma marinha, cenas que apresentam elementos naturais e objetos em movimento, ou seja, são contidas de relativa complexidade plástica. A representação da água em movimento foi uma ousadia do pintor-cenógrafo, e, apesar das limitações que nos são dadas para a apreciação dos trabalhos, nota-se que a pintura foi resolvida com pouca variedade de tonalidades e sombreado de pouco contraste, o que dá a impressão de que trata-se de um objeto sólido, com textura lisa. No caso da marinha, também vê-se o uso de uma perspectiva atmosférica, pois os elementos da paisagem aparecem distantes, na linha do horizonte, e apagados pela falsa neblina. Outra característica interessante que fazia a presença das pinturas ainda mais evidente era, por vezes, a visibilidade das suas bordas na lateral da foto, além do uso de tapetes sob o painel, quebrando-se a continuidade do piso, características que podemos observar no excerto da fotografia F.

Por outro lado, é possível dizer que com a transição para o século XX os painéis utilizados pelos estúdios de Curitiba aperfeiçoaram-se muito, seja pela provável contribuição profissional de um pintor e cenógrafo experiente como Andersen no interior do estúdio; seja pela plausível encomenda junto a outros equipamentos fotográficos trazidos diretamente da Alemanha. Vale mencionar que os pupilos dos Volk, especialmente Linzmeyer e os irmãos Weiss, viajaram à Europa com recomendações e pedidos de Fanny Paul Volk (registrados nos cartões postais que enviavam à mentora)³⁶⁹. Aventa-se também a possibilidade de que houvesse uma troca de objetos e equipamentos entre estes profissionais nas tomadas fotográficas, pois, segundo Giovana Simão³⁷⁰, eles demonstravam nas correspondências a sua intimidade profissional e afetiva. Os cenários utilizados nos estúdios desses profissionais simplificaram-se, tornaram-se mais lineares e pareciam mais realistas à clientela, especialmente com a inserção de novos métodos e procedimentos, como o suave desfoque do fundo.

Alguns dos cenários mais convincentes empregados pelos Volk conseguiriam enganar mesmo os olhares mais experientes. Estes aproveitavam-se das janelas como elementos compositivos, como no retrato de Marta Bleggi (Fig.79), que posou com o filho sob uma luminosidade lateral que contrastava com a penumbra ao fundo. Ao lado esquerdo da imagem nos aparece o recorte da janela, na qual se desenhava a incidência angular dum feixe de luz.

³⁶⁹ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.361-365.

³⁷⁰ SIMÃO, 2010. Idem.

Abaixo dela, aparece um sofá retangular com almofadas. Um olhar mais demorado, porém, logo nos mostra que há uma dureza nesse almofadado, e uma estranheza em sua perspectiva, especialmente se compararmos este móvel com aquele mais à frente, aconchegante, utilizado para apoiar a criança. Também nota-se, mais abaixo, um traço escuro sobre o tapete: trata-se duma sombra projetada no chão, pelo painel onde estavam pintados todos esses elementos.



Figura 79 - Estúdio Volk. “Marta Bleggi Palldino”. 1910.

Fonte: SIMÃO, 2010. p.324.

Assim como na foto de Francisca Muchoz, analisada no capítulo anterior, a janela que vemos na fotografia acima não é, portanto, uma das que se viam na fachada do Estúdio Volk, mas trata-se de uma janela falsa, bidimensional. A iluminação lateral que simulava vir desta, em realidade, fora projetada de forma artificial para fazer parecer que ela convenientemente existia na cena, e era aproveitada como um recurso técnico. A intensidade do contraste dissuade o olhar e não o deixa ater-se aos detalhes da cena; ludibriamo-nos pela luminosidade recortada pelo feixe

de sol, que, no fim das contas, cumpria funções puramente estéticas. Em outras fotografias do estúdio, é possível ver a mesma pintura, com exatamente o mesmo ângulo de iluminação delineado na folha da janela. No retrato de Adolphine Volk com seu marido Julio Leite (também fotógrafo) e seus filhos (Fig.80), vê-se menos do referido cenário, porém identifica-se ainda que a iluminação em seus rostos não parece tanto vir da lateral posterior, onde estaria a vidraça, mas sim frontalmente e extraquadro.



Figura 80 - Estúdio Volk. “Adolphine Volk e Julio Leite com os três primeiros filhos”. c.1920

Fonte: SIMÃO, 2010. p.412.

EFEITOS LUMINOSOS

Na história da pintura, as janelas eram uma forma de evocação da luminosidade não apenas no sentido físico, de iluminar o mundo exterior, mas também no sentido simbólico da razão iluminista. Algumas janelas abrem para possibilidades, mas outras reprimem para dentro das quatro paredes do âmbito privado. As falsas janelas do Estúdio Volk evocavam a representação do ambiente familiar, distante da agitação do meio público, de forma silenciosa e austera; efeitos muito parecidos com aqueles que identificamos nas pinturas do holandês Johannes Vermeer.

O desafio de Vermeer foi trazer o mundo exterior para o interior do quarto através do uso da luz do sol, que é concebida como uma metáfora da “Iluminação” que torna o mundo visível para o geógrafo e penetra sua compreensão. Por essa razão o cientista mantém-se nas proximidades da janela que “molda literal e metaforicamente, os processos através das coisas

do mundo se tornam signos que o sujeito racional concebe, analisa e, eventualidade domina”. A janela estrutura o conhecimento tanto do cientista, do artista, como também a do observador e, ultimamente o nosso.³⁷¹

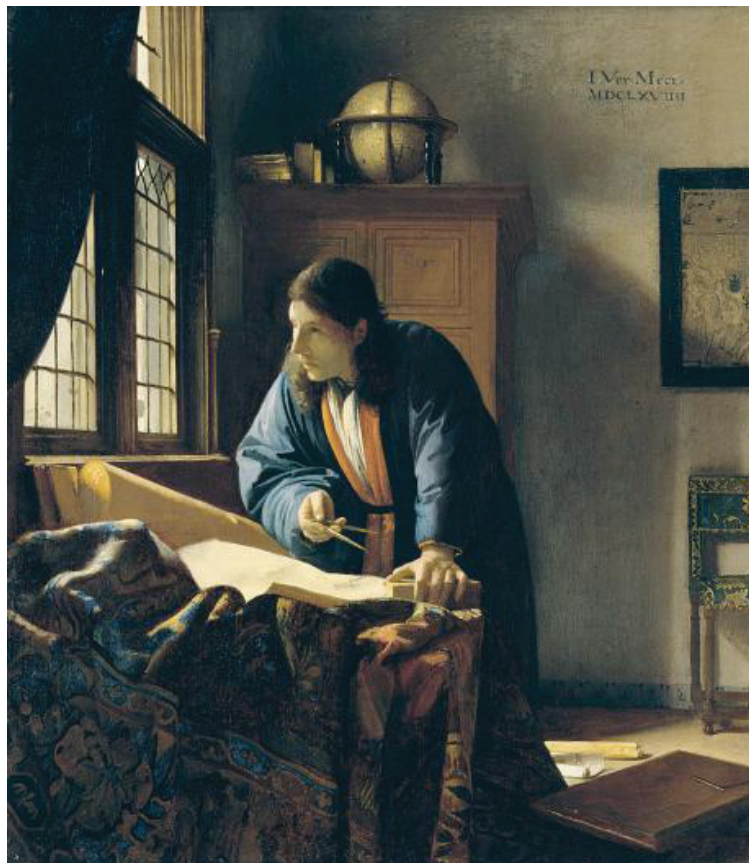


Figura 81 - Vermeer. “O Geógrafo”. Óleo sobre tela. 51×4cm. 1669.

Fonte: Städelches Kunstinstitut (staedelmuseum.de)

Como mencionado anteriormente, Vermeer foi um pintor adepto da câmara escura, e, para ele, a luminosidade era um elemento essencial à representação. Por este motivo, as janelas são elementos recorrentes nos seus quadros, e envolvem não apenas uma motivação técnica, mas simbólica em cada retrato - segundo Gombrich, as *pinturas de gênero* de Vermeer eram laboriosas e suaves, como se fossem fotografias³⁷². Os ambientes comuns representados geométrica e calculadamente por Vermeer aparecem sempre iluminados pelo lado esquerdo, com feixes de luz diagonais filtrados pelas vidraças. Na pintura “O geógrafo” (Fig.81), por exemplo, o pintor apresentou um trabalho extremamente detalhado e de intenso realismo luminoso.

A pintura de gênero de Johannes Vermeer ganhou uma nova relevância durante o século XIX com o florescimento dos estudos científicos sobre a cor e em relação ao desenvolvimento

³⁷¹ SEEMANN, Jörn. *Arte, Conhecimento geográfico e leitura de imagens: O Geógrafo de Vermeer*. Revista Pró-Posições, Campinas, v.20, nº.03 (set a dez/2009). Disponível em: <scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a04.pdf>.

³⁷² GOMBRICH, 1999. Op. cit, p.430.

de novos equipamentos óticos, como a câmera fotográfica. Pintores europeus de aspiração impressionista interessaram-se pelo seu estilo de harmonia cromática, luminosa e difusa, e houve também um reavivamento de sua relevância artística e de seu papel para a narrativa sobre a história da pintura holandesa – o reposicionamento do interesse artístico sobre as pinturas é atribuído ao crítico francês Théophile Thoré-Bürger (1807-1869), ao comprá-las e divulgá-las.

Os impressionistas aproximavam-se da teoria científica, cujo resultado era a cor ser vista já não como intrínseca às coisas, mas mais como uma aparência sujeita às alterações das condições de luz [...]. Foi precisamente esta teoria da cor como sensação de luz que sensibilizou Bürger-Thoré [sic] para as particularidades estéticas de Vermeer: ‘em Vermeer, a luz nunca é artificial; ela é precisa e normal como na natureza, e portanto, um físico escrupuloso não poderia desejá-la mais precisa’. Noutra passagem, ele diz: ‘é a esta precisão da luz que Vermeer deve também a harmonia das suas cores’. Podemos dizer que Bürger-Thoré descobriu as qualidades ‘modernas’ de Vermeer, algo que neste pintor, em virtude dos seus métodos artísticos, ultrapassava as capacidades de recepção do seu tempo e continha um potencial que só dois séculos mais tarde seria condignamente apreciado.³⁷³

O resultado atingido por Vermeer em sua precisa reprodução da luminosidade é dado pela complexa manipulação das condições de luz, cor e penumbra, trazendo a sensação de realismo e vivacidade para a tela³⁷⁴, na interpretação de Schneider, qualidades que seriam admiradas pelos impressionistas e executadas pelos fotógrafos dois séculos mais tarde. Pois bem, nada pareceria mais apropriado a um fotógrafo do que ter como referência um pintor adepto da câmara escura. Porém, nos processos fotográficos anteriores à cor, diferentemente das condições dadas pela própria pintura para a representação da luz, esta ilusória verossimilhança era dada pelo contraste entre cinzas claros e escuros.

[A iluminação e o foco] organizam o espaço na profundidade imaginária da cena, selecionando o visível, transformando em mancha disforme ou jogando na invisibilidade da escuridão tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação. Para compatibilizar a iluminação com a racionalidade da projeção perspectiva, os artistas renascentistas introduziram a fonte única de luz, capaz de banhar com a mesma coerência todos os objetos e seres do quadro [...]. Assim, o espaço inteiro, com tudo o que o povoa, se mostra unificado pela coerência da iluminação: tudo o que está voltado para a janela está fortemente matizado pela luz, enquanto o que se volta para o lado oposto jaz na penumbra.

³⁷³ SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer*. Colónia: Taschen, 2010. p.87.

³⁷⁴ “A luz era um dos detalhes mais importantes para a produção de um bom retrato. O fotógrafo devia decidir quanto ao seu ângulo, intensidade e difusão. A boa iluminação fazia ressaltar detalhes e criava contrastes. [...] Os pontos de maior destaque seriam o rosto e as mãos”. [KOUTSOUKOS, 2007. Op. Cit. p.7]

Através dessa técnica foi possível fazer a iluminação trabalhar em benefício da racionalidade perspectiva, reforçando as relações de volume e profundidade estabelecidas por esta última. Durante pelo menos dois séculos, a técnica da fonte única de luz satisfaz plenamente as necessidades figurativas que a sociedade colocava e não entrava em conflito com a homogeneidade e a infinitude da perspectiva central.³⁷⁵

Desta forma, para além da perspectiva, as relações de volume e profundidade na fotografia, ou seja, a “modelação do espaço”, de acordo com as colocações de Arlindo Machado, vinculava-se ao contraste luminoso sustentado pelo jogo de claro-escuro. Esta era uma questão sinalizada pelo próprio Henry Peach Robinson em sua publicação sobre o efeito pictórico, no qual enumerou sete capítulos específicos sobre o tema da luminosidade, sob o conceito clássico de *chiaroscuro*³⁷⁶. Todavia, em suas palavras, o termo “não transmite claramente a ideia do que se pretende expressar [no manual]. O emprego, no entanto, nos reconciliou com o uso do termo para expressar, não apenas os meios de representar luz e sombra, mas o arranjo e distribuição de luzes e penumbras de cada gradação [...], de modo a produzir efeito pictórico”³⁷⁷. Em contraposição à possibilidade de uma imagem natural, ou sem manipulações, a fotografia pictórica dependia também da exploração do recurso da iluminação. Desta forma, o principal benefício apontado por Peach Robinson sobre o uso do efeito claro-escuro seria a possibilidade de se melhorar o “desenho *fotogênico*”, ou de torná-lo mais “requintado”, com recursos estéticos provenientes da tradição artística: “Luz e sombra estão sempre sob nosso comando [...] para compensar por nossa incapacidade de regular o desenho [...]. Eu não digo que podemos, como os esmaltadores, fazer uma cara feia “linda para sempre”, mas podemos fazer de objetos feios uma bela imagem, se pudermos jogar sobre eles o glamour e a magia do perfeito *chiaroscuro*”³⁷⁸. A “*fotografia artística*” viria a beneficiar-se deste efeito nos estúdios, como observado, sendo diretamente influenciados pelo caráter “pictórico” atribuído aos jogos de luzes que foram referenciados por Peach Robinson. Mas, se para o

³⁷⁵ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. p.141-142.

³⁷⁶ Efeitos de luz e sombra numa obra de arte, particularmente quanto compõem forte contraste. Da Vinci foi um pioneiro do *chiaroscuro*, mas o termo é mais usado como referência a artistas do século XVII, em particular Caravaggio e Rembrandt. [CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.111]

³⁷⁷ Tradução de: “by no means clearly conveys the idea of what it is intended to express. Usage has, however, reconciled us to the use of the term to express, not only the means of representing light and shadow, but the arrangement and distribution of lights and darks of every gradation [...], so as to produce pictorial effect”. [ROBINSON, Henry Peach. “*Pictorial effect in photography: Hints on composition and chiaroscuro for photographers*”. 1891(a). p.116. Disponível em: <archive.org>]

³⁷⁸ Tradução de: “Light and shade are always at our command [...] to compensate for our inability to regulate the drawing [...]. I do not say we can, like the enamellers, make an ugly face “beautiful forever,” but we can make a beautiful picture out of ugly objects if we can throw over them the glamour and witchery of perfect *chiaroscuro*” [ROBINSON, Henry Peach. 1891(a). Op. Cit. p.119. Disponível em: <archive.org>]

processo fotográfico a luz era tão fundamental, trabalhar intencionalmente com a escuridão não era uma decisão estética apenas, mas um ligeiro atrevimento. Pois o resultado contrastante e unilateral de luz próprio do *chiaroscuro* era algo bastante difícil de se realizar com harmonia: era preciso conhecer o objeto e ter domínio técnico para o uso de tal efeito. Para Machado,

Se as luzes se aglomeram todas de um lado e as sombras do outro lado diametralmente oposto, o conjunto assim iluminado ganha coerência estrutural [...]. Mas um efeito de luz lateral não é algo fácil de ser obtido. Antes de mais nada, para simular esse princípio de orientação espacial é preciso que apenas uma única fonte de luz ilumine toda a cena. Se isso for feito ao pé da letra, o contraste entre luzes e sombras será gritante e as enormes sombras dos objetos mais próximos da luz se projetarão sobre os outros, apagando-os da cena. [...] aquele a quem chamamos o ‘fotógrafo’ deveria antes ser chamado o ‘iluminador’, porque é na iluminação que está a ciência mais difícil do ato de fotografar, aquela que nenhum expediente técnico jamais logrará automatizar.³⁷⁹

Estes efeitos luminosos não foram, porém, utilizados apenas pela fotografia comercial, mas também pelos fotógrafos amadores pictorialistas (sobre os quais trataremos a seguir), que incluíam o uso estético da luz lateral e do “*chiaroscuro*” na produção de retratos. Por exemplo, a fotógrafa Indo-britânica Julia Margaret Cameron (1815-1879) subverteu algumas características do processo fotográfico para ocultar ou revelar elementos da cena, como os enquadramentos de *close-ups* extremos e a iluminação lateral e contrastada: elementos que seriam desprezados enquanto “defeitos” de execução, como borrões e desfoques (elementos *flou*), eram deliberadamente aproveitados por ela. Isto oferecia dramaticidade às suas imagens, seguidamente da encenação de cenas românticas baseadas em textos da literatura. Aliás, para Soulages, Margaret Cameron não era uma retratista, mas uma “encenadora fotográfica”³⁸⁰. Para além dos retratos de artistas, cientistas e intelectuais com quem mantinha relações de amizade (como Charles Darwin, John Herschel, Henry Taylor, Alfred Tennyson, George Watts, etc.)³⁸¹, era ainda mais evidente o uso de efeitos luminosos e da *teatralização* nos perfis femininos, como o retrato de Julia Prinsep Stephen (modelo Pré-Rafaelita e mãe da escritora Virginia Woolf), onde o rosto com olhos distantes transfigura-se numa escultura, e “não há nada atrás, como se fosse o cenário vazio no teatro”³⁸² (Fig.82).

³⁷⁹ MACHADO, 2015. Op.Cit. p.144.

³⁸⁰ SOULAGES, 2010. Op. Cit. p.66.

³⁸¹ FORD, Colin. Julia Margaret Cameron. In: HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteen-Century Photography*. New York: Routledge, 2008. p.258-260.

³⁸² SOULAGES, 2010. Op. Cit. p.67.



Figura 82 - Julia Margaret Cameron. “Julia Prinsep Stephen”. Albumen. 1867.

Fonte: National Portrait Gallery (npg.org.uk)



Figura 83 - Estúdio Volk (Fanny Paul Volk). “Adolphine Volk”. c.1890.

Fonte: SIMÃO, 2010.

Em relação ao Estúdio Volk, como salientado por Giovana Simão³⁸³, é precisamente o efeito do claro-escuro utilizado nos retratos produzidos por Fanny Paul Volk um dos elementos que torna possível vislumbrar o uso referencial dos modelos pictóricos – dentre eles, a preferência em fotografar perfis, uma *schemata* da representação retratística que remete aos antigos desenhos de silhuetas feitos com o fisionotrafo. No perfil fotográfico de Adolphine Volk (Fig.83), à semelhança do perfil de Julia Prinsep Stephen, o retrato encontra-se centralizado em relação ao recorte arredondado, e notam-se o uso comedido do desfoque nas áreas periféricas e posteriores da imagem; além da iluminação lateral intensa, praticamente em contraluz, que define forte contraste entre os traços iluminados da face e as áreas da imagem envoltas pela penumbra. Em relação a esta foto, Simão aponta a proximidade entre o resultado fotográfico dos retratos de Fanny e “os cânones do Barroco Protestante, [presentes nas obras de] pintores como: Hals, Vermeer e Rembrandt que eram exímios em perfis”³⁸⁴. Sobre esta constatação, é relevante pontuar que o pintor e gravador holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669) atuou profissionalmente no contexto do Barroco Protestante, tomando como encomendas os retratos da burguesia urbana. Tratava-se de um momento de prosperidade mercantil e as representações visuais neerlandesas comercialmente mais notórias eram aquelas que, sem os

³⁸³ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.322.

³⁸⁴ SIMÃO, 2010. Idem.

exageros estéticos e iconólatras do barroco católico, traziam elementos próprios de seu dia a dia: pinturas de gênero, naturezas mortas e paisagens³⁸⁵.



Figura 84 - Rembrandt van Rijn, “Estudo de uma mulher com chapéu branco”. Óleo sobre madeira. c. 1640.

Fonte: The Leiden Collection (theleidencollection.com)

Na pintura “Estudo de uma mulher com chapéu branco” (Fig.84), vemos a representação convincente de uma senhora comum, trajada com os acessórios típicos de seu contexto. Ao contrário do habitual rosto em três-quartos que encontramos nos retratos e autorretratos de Rembrandt, a modelo encontra-se de perfil, à meia luz, e há uma claridade unidirecional que atinge a parte posterior de sua cabeça, enquanto a sua face permanece equilibradamente voltada para o lado oposto, no escuro. Isto posto, se retomarmos comparativamente a fotografia de Fanny Paul Volk (Fig.85), constataremos que ambos apresentam resultados muito semelhantes em relação ao tratamento da luz, apesar do direcionamento luminoso realizado por ela ser inverso ao de Rembrandt, pois ela priorizou destacar, e não escurecer, a face de sua filha Adolphine (assim como Cameron). Sublinha-se que não há comprovação da inspiração de Fanny no estilo pictórico de Rembrandt, mas sabe-se que a obra do pintor holandês já era conhecida dos curitibanos em 1889, pois naquele ano uma interpretação litográfica de um de seus autorretratos foi reproduzida por Torini na revista “Galeria Ilustrada” de Narciso Figueras³⁸⁶.

³⁸⁵ *Rembrandt*. São Paulo: Abril, 2011. (Grandes Mestres)

³⁸⁶ VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Ilustrada (Curitiba 1888-1889)*. Dissertação de mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2013. p.330.



Figura 85 - Estúdio Volk (Fanny Paul Volk). “Adolphine Volk”. c.1890.

Fonte: SIMÃO, 2010.

O efeito alcançado por Rembrandt foi referência direta para os fotógrafos do século XIX, pois (da mesma forma que em Vermeer), o estilo de representação da luminosidade empregado pelo pintor era comumente apresentado aos retratistas como um meio “elegante” e “artístico” de trabalhar a luz. Em outro manual técnico de Henry Peach Robinson, chamado “O estúdio e o que fazer nele” (1891), são dadas instruções detalhadas sobre como conseguir o efeito do *chiaroscuro* nos retratos fotográficos, literalmente sob a expressão “Iluminação chique”³⁸⁷, que é uma definição qualitativa da técnica denominada como “retrato *Rembrandt*”. Esse termo, que aparece em vários trechos do livro (e é mencionado também em outros títulos, como “O efeito pictórico na fotografia”), foi explicado por Robinson da seguinte maneira: “O retrato *Rembrandt*

³⁸⁷ Uma interpretação possível para a tradução do termo “*fancy lightning*”.

é geralmente uma cabeça, mais ou menos de perfil, iluminado por trás e pelo lado, e tão diferente de qualquer coisa que Rembrandt tenha pintado quanto possível. Sempre me opus a esse título para essas imagens sombreadas, mas o nome *colou*, e eu aceito”³⁸⁸. Desta mesma forma, a fotógrafa Julia Margaret Cameron, que, como observado, utilizava-se do efeito de claro-escuro, também tinha como referência para as suas produções a obra de Rembrandt van Rijn – tem inclusive uma obra intitulada “Sir Henry Taylor, ou Estudo *à maneira de Rembrandt*”³⁸⁹. Porém, François Soulages respeitosamente explica sobre a questão ao mostrar que quando a fotógrafa escolhia fazer esse tipo de referência pictórica (embatendo as ferrenhas críticas sobre sua estética díspar), ela não se considerava automaticamente uma *pintora* ou uma *encenadora*: “na verdade, ela quer fotografar com a mesma qualidade artística com que o maior pintor teria pintado ou o maior diretor de teatro teria feito representar. Sua referência a Rembrandt é a marca de uma *exigência* artística e de sua assinatura pessoal de artista, não a marca da *mimesis* da pintura”³⁹⁰.

OS PICTORIALISMOS: ENTRE O FORMAL E O TEATRAL

Tanto Henry Peach Robinson quanto Julia Margaret Cameron são considerados fotógrafos *pictorialistas*. De acordo com a proposição teórica de Maria Teresa Bandeira de Mello sobre o assunto, o pictorialismo foi “um movimento [internacional e autônomo] de oposição à conceituação e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético”³⁹¹, e que buscava emprestar da pintura acadêmica os cânones que contribuiriam para definir “a imagem fotográfica como o resultado da interpretação do sujeito-fotógrafo, que atua como um intermediário entre tema, objeto e o *medium*”³⁹². Os resultados conseguidos por eles não foram homogêneos, apesar de tratar-se de um movimento coerente em suas propostas. Por conseguinte, com uma atitude teórico-experimental, esses fotógrafos (em sua maioria na condição de amadores³⁹³) buscavam incorporar o estatuto de obra de arte à

³⁸⁸ Tradução de: “The Rembrandt portrait is usually a head, more or less in profile, lighted from behind and the side, and as unlike anything Rembrandt ever painted as possible. I have always objected to this title for these shadow pictures, but the name sticks, and I accept it.” [ROBINSON, Henry Peach. *The studio and what to do in it*. Londres: Piper&Carter, 1891(b). p.42. Disponível em: <archive.org>]

³⁸⁹ Uma reprodução da foto, que é inclusive assinada aos moldes de uma gravura, pode ser observada no anexo 21.

³⁹⁰ SOULAGES, 2010. Op. Cit. p.73.

³⁹¹ MELLO, 1998. Op. Cit. p.14.

³⁹² MELLO, 1998. Idem.

³⁹³ Sobre o conceito de *amadorismo* na fotografia do século XIX, Turazzi colocou: “[Grace Seiberling] analisou o sentido do termo ‘amador’ nesse contexto: a produção de fotografias dissociada da sua comercialização, intimamente relacionada à pesquisa e à inovação, com excelentes resultados na obtenção de imagens”. [TURAZZI, 1995. Op. Cit. p.36]

fotografia, preocupando-se em ancorá-la aos moldes da representação pictórica acadêmica, incorporando os seus arquétipos formais – pose, cenário, iluminação, enquadramento, perspectiva, cor – e reintroduzindo a ideia de imagem *única* por meio da intervenção direta em todas as etapas do ato fotográfico³⁹⁴. Com o objetivo de aproximar pintura e fotografia, os pictorialistas atuaram em defesa da autonomia do autor de imagens e recusaram argumentos conservadores que opunham-se à sua ambição “artística” e definiam o movimento como uma reação tradicionalista ao “progresso” (ou, à industrialização) da fotografia³⁹⁵.

Essa relação entre teoria e técnica tornou-se o eixo fundamental do pictorialismo, pois, se de um lado mostrava sua posição renovadora, por outro não afastava a fotografia do ambiente da arte, notadamente a pintura. As formas de entender e de conceber o fazer o fotográfico indicam o privilégio que a relação possuía nas reflexões dos fotógrafos-artistas. A ênfase dada à dimensão estética provocou impactos importantes. Por ser a produção de uma imagem distinta da produzida pela pintura, gerou alterações nas considerações estéticas da própria pintura. Além disso, serviu para diferenciar o pictorialismo de outros movimentos no campo da fotografia.³⁹⁶

Na esteira dos discursos sobre o movimento pictorialista, foi observado por Mello³⁹⁷ que estes conservaram-se sistematicamente críticos na história da fotografia, pois, em Gisèle Freund, este foi definido como um momento de “*decadência*” do retrato fotográfico; e em Boris Kossoy, tratava-se de uma prática supérflua e elitista; também no estudo de Helouise Costa sobre o Fotoclubismo brasileiro, os pictorialistas foram apresentados como reacionários românticos, favoráveis a um projeto estético que sustentava concepções clássicas de cultura³⁹⁸. Entretanto, de acordo com a interpretação de Mello, o movimento pretendia efetivamente *renovar o debate sobre a aproximação das linguagens* e reivindicar o mesmo prestígio e um tratamento adequado à sua condição de arte – e, por isso, deveria ser compreendido no seu contexto específico (o fim do século XIX), levando-se em conta as suas contribuições estéticas no âmbito imagético. Pois, “o movimento pictorialista não mantém com a pintura uma relação de mera imitação. Ao contrário, estabelece uma correspondência entre ambas que impulsiona a

³⁹⁴ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.27.

³⁹⁵ As críticas mais conservadoras tratavam (e tratam hoje) o pictorialismo como uma farsa, e eram favoráveis à fidelidade à técnica pura da fotografia, sem interferências, pois consideravam que uma imagem fotográfica manipulada fingia ser o que não é. Porém, entendemos hoje que nenhuma fotografia é isenta de manipulações, pois, como constatado por Soulages, nenhuma foto é *tirada*, mas é *feita*.

³⁹⁶ MELLO, 1998. Op. Cit. p.43.

³⁹⁷ MELLO, 1998. Op. Cit. p.16

³⁹⁸ COSTA & SILVA, 2004. Idem. / COSTA, Helouise. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. (Coleção Texto & Arte)

fotografia a elevar-se ao nível da pintura e, nessa situação de *igualdade*, reivindicar o estatuto de arte”³⁹⁹. Sobre este ponto, Philippe Dubois asseverou que a possibilidade da interferência no processo fotográfico pelos pictorialistas dava-se exatamente porque estes tratavam “a foto como uma pintura”⁴⁰⁰. Além disso, concluiria Roland Barthes, “nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja [ou pareça], de uma pintura. O pictorialismo é apenas um exagero do que a foto pensa de si mesma”⁴⁰¹. Desta forma, portanto, se a fotografia e a pintura partiam do mesmo cerne, então o pictorialismo era definido por uma opção estética.

O cerne da revolução pictorialista está na violação das regras da profissão do fotógrafo, ou melhor, reside no ato fotográfico em si. Até então, os fotógrafos não haviam exercido sobre o real senão uma ação de “identificação”. O fotógrafo pictorialista, por seu turno, se envolve no ato fotográfico, impõe sua presença na relação de força que une o real à sua imagem, personaliza o olhar da objetiva. Com isso a imagem se faz autônoma em relação ao objeto para se abrir às impressões particulares do operador. Dessa forma, ele descobre que *ultrapassa* a técnica, no sentido estrito, e faz da fotografia o resultado da intervenção contínua do sujeito. O ato fotográfico torna-se um ato de confrontação do indivíduo com o real, e a imagem, um produto marcado por esse conflito.⁴⁰²

Desta forma, para os simpatizantes do movimento, a foto seria mais “decadente”, em realidade, na sua versão puramente cientificista – pois entendiam que não existe uma forma correta de se fazer fotografia, mas há sempre decisões, intenções, intervenções. Interessado na transgressão das limitações técnicas do puro método fotográfico, o movimento pictorialista queria ultrapassá-las, e o fazia por meio da autonomia do retratista. Porém, ainda de acordo com Mello, ele não deve ser considerado um movimento de vanguarda, da forma como este termo é definido pela história da arte, pois mantinha-se conservador em relação às novas proposições artísticas que começaram a manifestar-se a partir do final do século XIX. Por outro lado, o seu experimentalismo acadêmico trouxe outros impactos à técnica fotográfica, especialmente no âmbito profissional, pois, para atender às exigências da “*fotografia artística*”, foi necessário o aperfeiçoamento dos procedimentos comumente utilizados nos estúdios⁴⁰³.

Previamente ao movimento pictorialista em si, que em geral é balizado entre as décadas de 1890 e 1910, fotógrafos como Cameron e Robinson praticavam uma fotografia de estilo

³⁹⁹ MELLO, 1998. Idem.

⁴⁰⁰ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9 ed. Campinas: Papirus, 2006. p.167.

⁴⁰¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.52.

⁴⁰² MELLO, 1998. Op. Cit. p.37.

⁴⁰³ MELLO, 1998. Op. Cit. p.44.

pictorial, porém considerado academicista em relação à produção subsequente, que eclodiria em duas diferentes vertentes. Com base principalmente nas conceituações elaboradas por Mello em relação às tendências do movimento, considero que há, concomitantemente, um pictorialismo de caráter *Teatral* e outro de caráter *Formal*, que aproximam a fotografia da pintura por duas vias com características, objetivos e resultados distintos.

Primeiramente, o que entendo aqui por um **Pictorialismo Teatral** é a caracterização da fotografia de acordo com a reprodução dos cânones e gêneros clássicos da pintura por meio de elementos como a pose e a cenografia, ou seja, trata-se de um estilo centrado principalmente no aspecto *teatralizante* da linguagem. Esta vertente produz representações manipuladas de forma *indireta*, pois a sua organização ocorre previamente e externamente ao objeto fotográfico (uma pré-produção), pela via da interpretação, da performance individual, da montagem cênica. Esta via é associável à tendência nominada por Mello como “Pictorialismo *anedótico*”, descrita como uma imitação pitoresca da pintura. Este era o tipo de pictorialismo que Walter Benjamin criticara em sua “Pequena história da fotografia”, quando comparou os bizarros usos dos objetos cênicos na fotografia de estúdio com as suas referentes aparições na pintura acadêmica (assunto analisado no início deste capítulo).

Em contrapartida, no **Pictorialismo Formal** as imagens fotográficas aproximavam-se da linguagem pictórica mediante o *formalismo* visual e também pela intervenção *direta* sobre o objeto fotográfico com o uso de elementos próprios dos dois meios – a lente e o pincel. Recorrendo à experimentação, à apropriação e incorporação de falhas do processo e à manipulação do material fotográfico, os formalistas acreditavam que “a utilização de técnicas de modificação da imagem, em vez de trair, alarga as possibilidades da fotografia”. Assim, o “Pictorialismo da forma”, como foi definido por Mello, propunha liberar a fotografia de sua nitidez e, em busca de novas soluções estéticas, afastadas da crueza imagética que enxergavam nas fotos realistas, superpor na pós-produção as possibilidades dadas pela luz e pela mão. No entanto, excessos cometidos em nome da experimentação formal eram por vezes deploradas pelos críticos e pelos próprios pictorialistas, especialmente quando o resultado fotográfico não se distinguia mais de litografias, de desenhos e mesmo de pinturas em seu tratamento⁴⁰⁴. O fotógrafo pictorialista Robert Demachy (1859-1936), por exemplo, foi duramente recebido por uma avalanche de críticas sobre o seu estilo de intervenção sobre as fotografias e sobre seu posicionamento academicista em relação à temática figurativa. Em resposta, ele alegava que “o importante não era a originalidade do tema e, sim, sua interpretação e tratamento”, e acreditava

⁴⁰⁴ MELLO, 1998. Op. Cit. p.38.

que, ao fim e ao cabo, “a qualidade final do trabalho justifica os meios”⁴⁰⁵.



Figura 86 - Robert Demachy, série de estudos “Primavera”. Fotografia por Goma Bicromatada, 1896.

Fonte: HACKING, 2012, p.166.

Demachy foi o fundador e principal integrante do Photo Club de Paris e costumava expor séries de fotos extremamente manipuladas nas quais simulava a textura dos traços do giz e de pinceladas, especialmente por meio da inserção de ruídos e pela raspagem com linhas e manchas no negativo⁴⁰⁶. O processo da goma bicromatada, que imitava o efeito de desenhos em sépia ou sanguínea, era um de seus processos mais relevantes, sobre o qual publicou um livro em 1897 intitulado “Fotoaquarela ou Processo de Goma Bicromatada”⁴⁰⁷. Na série de estudos fotográficos “Primavera” (Fig.86), Demachy iniciou a manipulação formal com a adição de um tecido em torno da modelo, e, por meio da iluminação, nele deixava traços suaves que fariam as vezes de pinceladas. O apagamento do fundo, o baixo contraste e a iluminação davam a impressão de achatamento à imagem, o que ampliava o efeito de bidimensionalidade. Além do tratamento, Robert Demachy também empregava nas poses as narrativas clássicas da pintura, e partia sempre de um artifício de encenação. Por fim, vê-se a sua assinatura no canto esquerdo da imagem, o que

⁴⁰⁵ MELLO, 1998. Idem.

⁴⁰⁶ As experimentações de Robert Demachy merecem um estudo mais aprofundado, especialmente em relação ao seu processo experimental de criação. Podem ser observados no anexo 22 alguns registros fotográficos que demonstram a forma como o fotógrafo interferia nas imagens, selecionando enquadramentos, adicionando ruídos e grafismos por meio de traços com buril, e a cobertura de áreas com tinta para o apagamento do fundo.

⁴⁰⁷ HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p.167.

por si só já nos confirma a determinação do fotógrafo em tornar o seu trabalho “artístico”.

Apesar de propor-se aqui uma diferenciação didático-teórica entre duas categorias possíveis de pictorialismo na literatura sobre o tema, não existia realmente uma separação clara entre os estilos definidos aqui como Pictorialismo Teatral e Pictorialismo Formal. Pois, nos retratos fotográficos em si, independentemente de sua procedência, amadora ou profissional, artística ou comercial, esses limites entre os interesses de imitação ou de incorporação plástica da pintura na fotografia eram borrados e incertos. Em realidade, na maioria dos casos havia uma interdependência entre a *teatralização* e a manipulação estética, e por isto podemos dizer que as duas tendências de pictorialismo coexistiam nos retratos, e se complementavam. Desta forma, é possível também observar que mesmo uma fotografia não pertencendo diretamente ao movimento pictorialista – ou, ainda, mesmo que um fotógrafo não tivesse a intenção de verdadeiramente adentrar o meio artístico, imitar a pintura, ou realizar manipulações experimentais de técnicas mistas – ainda assim é possível observar algumas das características essenciais dos tipos pictoriais apresentados, especialmente em se tratando dos retratos realizados nos estúdios fotográficos. Pois,

na verdade, qualquer foto pode ser a foto de uma encenação, como por exemplo, essas paisagens falsas cujo status não deixa de evocar o dos cenários de teatro barroco [...]. Além disso, qualquer foto pode ser manipulada na revelação, como as fotos de publicidade. Enfim, ela é sempre feita por um homem que é ele próprio trabalhado e dominado inconscientemente por modelos a serem reproduzidos ou a serem evitados, por pulsões e desejos. Todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador [...]. Toda fotografia é *teatralizante* [...]. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado do artificial e não do real.⁴⁰⁸

Desta forma, para Soulages, todas as fotografias, mesmo não retratísticas, poderiam vir a ser manipuladas formalmente e teatralizadas. Mesmo se a estética e a aura artística pictorialistas se distanciassem do fotógrafo pela via da inspiração e da intencionalidade, a temática pictórica permanecia atrelada ao processo fotográfico nos estúdios pela via temática, especialmente pelo uso de objetos pintados, como os cenários, e pela repetição dos cânones acadêmicos. Mas, afinal de contas, o que afasta então o pictorialismo da “*fotografia artística*”? Seria a intencionalidade comercial? Muitos autores argumentam que os fotógrafos amadores, como Júlia Margaret Cameron, eram mais pictorialistas do que os profissionais, pois a segunda

⁴⁰⁸ SOULAGES, 2010. Op. Cit. p.76-77.

categoria dependia dos seus lucros. No entanto, como vimos, Henry Peach Robinson dialogava diretamente com os profissionais dos estúdios em suas publicações, e preocupava-se com a inserção de um caráter de *artisticidade* na dinâmica do ateliê fotográfico. Dizendo isto de outra forma, parece lógico concluir que os melhores fotógrafos profissionais, que mantinham os estúdios de maior porte e indiscutível qualidade técnica, estavam a par dos cânones pictóricos e utilizavam-se dos mesmos com regularidade. Se para os amadores a fotografia significava um meio de expressão artística, aos profissionais não era vedada essa expressão, mas havia sim uma recorrente limitação da liberdade criativa na produção das suas provas fotográficas.

Um veículo que permitia a abertura para a experimentação e para a apresentação de novos estilos de fotografar no século XIX eram as exposições e os salões. No Brasil, a primeira Exposição Nacional do Império curiosamente decidiu abrigar a fotografia no grupo compreendido pelas “belas-artes”, uma disposição que ia contra o procedimento comumente adotado nesses eventos, pois normalmente os fotógrafos enquadravam-se no âmbito das “artes industriais”⁴⁰⁹. Em Curitiba, a fotografia inseria-se nas exposições enquanto um processo industrial, pois “estava na interface de atividades prestigiosas como o design e alta-costura, mas não alcançava o espaço consagrado da grande *Arte*”⁴¹⁰. No entanto, mesmo existindo um afastamento entre pintores e fotógrafos nas exposições, ou, independente do seu pertencimento ou não ao espaço consagrado da grande *Arte* (com A maiúsculo), os fotógrafos conquistavam um espaço no qual suas atividades ganhavam muita visibilidade e prestígio, de acordo com Giovana Simão⁴¹¹. Em Curitiba, o Estúdio Volk não apenas participara de exposições, mas foi premiado diversas vezes pelo resultado de seu trabalho, especialmente pelo caráter estético, pois, como observamos no início deste capítulo, era considerado pelo público curitibano que as fotos dos Volk se assemelhavam à pintura pelo refinamento de seus procedimentos.

A premiação concedida ao Estúdio Volk demonstra a preocupação estética associada a uma produção imagética de qualidade da parte dos fotógrafos daquele estabelecimento. E, ainda, indica os primeiros possíveis contatos dos Volk com o início da instauração de um campo artístico na cidade, seja por meio do cuidado estético das imagens, a fim de concorrer às premiações nas referidas exposições, seja por meio da amizade dos Volk com os artistas que começavam a se radicar em Curitiba naquele período. [...] a origem do sucesso dos Volk não girava em torno apenas das suas condições econômicas de possuir um bom espaço físico, maquinário de ponta, e ainda, qualidade estética; as primeiras relações de sociabilidade com os “grupos de status” da

⁴⁰⁹ TURAZZI, 1995. Op. Cit. p.114.

⁴¹⁰ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.153.

⁴¹¹ SIMÃO, 2010. Idem.

cidade sugerem a reflexão que essa também era uma estratégia pela qual os Volk almejavam instituir distinção em meio à oferta do seu ofício. Assim, o costume de se fotografar proposto pelos Volk, em inúmeras propagandas, bem como e especialmente, o perfil social, cultural, político e econômico de seus fotografados começavam a se constituir numa qualidade de distinção ao consumo da fotografia do estúdio deles. Neste aspecto, os fotógrafos do estúdio Volk, por meio do prestígio emergente do seu estabelecimento, imbuíam o desejo na população em geral, em consumir a fotografia como um bem que agregaria prestígio social aos retratados. E isto de fato começou a se caracterizar em um novo gosto de classe e estilo de vida na rotina de boa parte dos indivíduos da cidade.⁴¹²

Dentre os clientes que admiravam o trabalho dos Volk e almejavam o prestígio oferecido pelo retrato fotográfico estava uma das mais ilustres mulheres da cidade, a bela Baronesa Maria José Correia (1853-1921). Além do valor simbólico incorporado pela trajetória social da Baronesa e seu marido, o seu retrato fotográfico (Fig.87) transpassa a calma dolorosa de uma mulher que não se intimidara com o assassinato do Barão do Serro Azul (1849-1894)⁴¹³ e assumira os empreendimentos da família e o “espólio político” do marido⁴¹⁴. A tradicional pose frontal, com o rosto em meio perfil (três-quartos) foi definida num sentimento silencioso de empatia entre a modelo e a fotógrafa Fanny, que aproveitou-se da interessante transparência do tecido ao esmaecê-lo com a inserção de uma vinheta em torno de seu busto evanescido. Havia também um efeito de suavização contrastada na figura gravada, pela iluminação e pelo tratamento durante o processo da revelação, a qual se destaca do fundo branco do papel fotográfico e perde a tridimensionalidade.

A sutil manipulação da imagem por Fanny era muito diferente do tipo de imagem realizada por Demachy, por exemplo. Porém, diversamente ao estilo de *carte-de-visite* que observamos no retrato da Baronesa, a estética da fotografia realizada por Fanny quando fotografou a própria filha, Adolphine, obviamente tinha uma intencionalidade diferente, não a do lucro, mas do registro com ímpeto estético, a livre criação. Não é possível dizer com firmeza se Fanny estava alinhada com influências pictorialistas⁴¹⁵, pois atualmente pouco conhecemos sobre

⁴¹² SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.154.

⁴¹³ Político, empresário ligado à indústria ervateira e sócio da Imprensa Paranaense, o Barão foi uma figura muito relevante em Curitiba no fim do século XIX. Foi assassinado durante a Revolução Federalista. Trataremos individualmente sobre o retrato dele no capítulo a seguir.

⁴¹⁴ Uma leitura mais aprofundada sobre o olhar da Baronesa encontra-se na tese de Giovana Simão, que disse: “a tomada e o ângulo da pose de Maria José Correia conseguiu sugerir a profundidade de tristeza nos olhos de uma mulher, que além da fatídica sorte do marido, ainda havia ficado a mercê de conviver socialmente com homens como Vicente Machado”. [SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.282.]

⁴¹⁵ Em estudos recentes, outros fotógrafos de Curitiba, de período posterior ao recorte desta pesquisa, seriam apontados como autores de imagens com elementos pictorialistas, como Arthur Wischral, João Baptista Groff e Guilherme Glück. [PEGORARO, Éverly. Da fotografia pictorialista aos primeiros ensaios de uma fotografia moderna no Paraná. *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro: Guarapuava, 2011.]

sua produção não comercial – não há indicações ou estudos específicos sobre a possibilidade de ter realizado experimentações em um volume mais expressivo de fotografias (e quem sabe esta também não fosse uma aspiração dela?). Porém, Fanny administrava cuidadosamente as suas influências pictóricas, especialmente quando realizou trabalhos em conjunto com o pintor Alfredo Andersen, assunto que observaremos melhor a seguir. Além disso, como mencionado, sabemos que os Volk participavam das exposições industriais, com direito a premiações, de forma que é plausível aventar a possibilidade de que tais imagens fossem intencionalmente mais “artísticas” do que aquelas convencionalmente produzidas no dia a dia do estúdio. Independente da ausência de respostas claras para estas questões, parafraseando Simão, “a hipótese de que Fanny Paul Volk de fato apoiava-se em inspirações pictóricas não pretende sustentar comprovações, mas apenas comparações, tendo em vista que elas são plausíveis.”⁴¹⁶



Figura 87 - Estúdio Volk. “Maria José Correia, Baronesa do Serro Azul”. 1898.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005.

⁴¹⁶ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.323.

**CAPÍTULO 5 – FOTOGRAFIA COMO REFERENTE DA PINTURA:
AUGMENTAÇÃO A ÓLEO, PINTURA *FOTOGÊNICA* E ESBOÇO FOTOGRÁFICO**



Figura 88 - Théodore Géricault. “Corrida de Cavalos em Epsom”. Óleo sobre tela. 1821.
Fonte: Musée du Louvre (petitegalerie.louvre.fr)

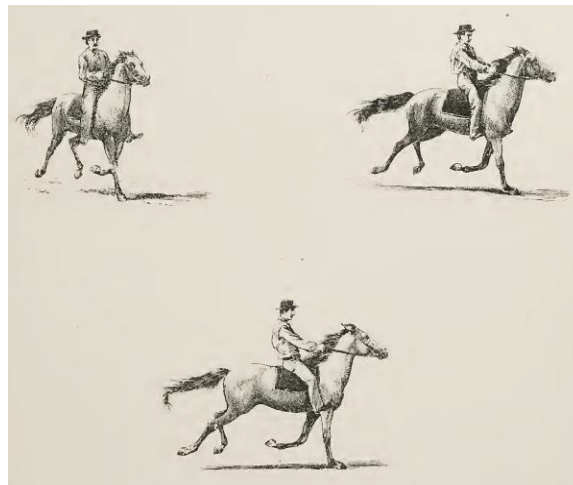


Figura 89 - Ilustrações do livro “O cavalo em movimento”. Litografia. c.1881
Fonte: STANFORD; *et.all.* 1882. p.119.

Todos os artistas sabem o valor do cavalo como ‘obra prima’, e ele é, ao lado da figura humana, o principal assunto nos estudos elementares da Arte; mas de que fonte foram derivados todos os modelos de cavalos em movimento? Quem não se cansa de ver a repetição monótona de pernas estendidas, como se eles fossem [setas] atiradas de uma *besta* [...]? Esse objeto não seria melhor realizado se fosse representada alguma posição reconhecidamente verdadeira, em vez de uma comprovadamente impossível? [...]. Se a Arte é o intérprete da natureza, como afirma-se, ela é falsa em sua missão quando persevera em perpetuar uma falsidade.⁴¹⁷

Na década de 1880, após uma aposta, Leland Stanford (1824-1893) decidiu contratar o fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904) para provar com imagens se em algum momento as quatro patas de um cavalo encontravam-se simultaneamente no ar durante uma corrida. Ele julgava que as representações de cavalos em movimento na arte (como a pintura de Géricault, “Corrida de Cavalos em Epsom” [Fig.88]) eram muito imprecisas, pois não baseavam-se no

⁴¹⁷ Tradução de: “All artists know the value of the horse as a ‘*chef d’oeuvre*’, and he is made, next to the human figure, the first subject in elementary studies in Art; but from what source have been derived all the models of horses in motion? Who does not tire in looking over the monotonous repetition of outstretched legs, as if they had been [arrows] shot from a crossbow [...]? Would not that object be more readily attained if some position were represented that is known to be true, instead of one that is proved to be impossible? [...]. If Art is the interpreter of nature, as is claimed, she is false to her mission when she willfully persists in perpetuating a falsehood.” [STANFORD, L.; STILLMAN, J.; MUYBRIDGE, E. *The horse in motion*. Boston: J.R.Osgood, 1882. p.101. Disponível em: <biodiversitylibrary.org>]

estudo científico da anatomia animal. Como escreveu no prefácio de seu livro, “O cavalo em movimento”, no qual demonstrava a teoria da locomoção quadrupedal pela anatomia e pela fotografia instantânea, o estudo por ele encomendado seria essencial para “modificar opiniões”, especialmente com o objetivo de “trazer sua influência para a arte”⁴¹⁸. E assim, feitas por meio de um método preciso, as fotos de Muybridge⁴¹⁹ foram então traduzidas em litografias (consideradas segundo o autor como “transcrições perfeitas” das imagens originais [Fig.89]) para ilustrar no livro os movimentos do cavalo (e outros animais) em diferentes posições. A principal crítica do autor quanto às representações pictóricas do cavalo referia-se à repetição de um modelo baseado majoritariamente no senso comum, ao qual faltavam as referências da visão objetiva, que seriam então oferecidas pela fotografia. Em contrapartida a esta observação, ressaltamos o contraponto do escultor Auguste Rodin em entrevista a Paul Gsell, em 1911, quando defendeu que as deformações do cavalo em Théodore Géricault (1791-1824), infiéis à visão objetiva, eram mais adequadas para a expressão pictórica do movimento do que a frieza do congelamento da figura na fotografia.

[Criticism Géricault porque] ele pinta cavalos galopando em alta velocidade com as patas traseiras e dianteiras simultaneamente levantadas. Dizem que a chapa fotográfica nunca mostra isso [...]. Ora, creio que é Géricault quem tem razão, e não a fotografia, pois os cavalos pintados parecem correr. Isto se dá porque o espectador, ao olhar de trás para frente, vê, primeiramente, as pernas traseiras fazerem o esforço para o salto. Depois, vê o corpo esticar-se e as pernas dianteiras buscarem o chão ao longe. A representação de Géricault é falsa ao mostrar esses movimentos como simultâneos, e é verdadeira se as partes são observadas sucessivamente. Somente esta verdade nos importa porque é ela o que vemos e o que nos impressiona.⁴²⁰

Para Rodin (ele próprio um assíduo usuário da fotografia), os olhos do observador não deveriam procurar na pintura os exageros da simulação do movimento, mas alcançar os limites daquilo que apenas parecia ser real. Porém, no contexto da invenção da fotografia, autores como Leland Stanford não compartilhavam do mesmo posicionamento defendido por Rodin em relação à linguagem plástica do movimento. Pelo contrário, naquela perspectiva, a correspondência entre

⁴¹⁸ STANFORD, L.; STILLMAN, J.; MUYBRIDGE, E. 1882. Op. Cit. p.iv.

⁴¹⁹ Uma das fotografias produzidas neste projeto por Muybridge encontra-se no anexo 25. Depois da publicação de Stanford, o fotógrafo ampliou o projeto e chegou a realizar mais de vinte mil imagens, incluindo também figuras humanas. Outro fotógrafo que se dedicou ao registro do movimento de animais e pessoas no mesmo período foi Étienne-Jules Marey (1830-1904), o qual expunha todas as fases do movimento em uma mesma imagem (anexo 25).

⁴²⁰ RODIN, Auguste. O movimento na Arte. 1911. In: *A arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.61.

o real e sua representação necessariamente deveria ser objetiva, de forma que a imagem fotográfica viria a ter um papel determinante como ferramenta de auxílio para tal efeito.

[Modelos] foram frequentemente apresentados nus [e em várias ações físicas], tanto para fins artísticos como científicos [...]. Apesar de uma distribuição relativamente pequena, por causa do alto custo das placas fotográficas, o impacto da ‘Locomoção Animal’ foi muito importante no final do século [XIX] (Meissoner corrigiu as posições das pernas dos cavalos em duas de suas pinturas depois de observar os resultados de Muybridge e Marey) [...]. Várias gerações de artistas adquiriram assim um repertório fotográfico sequenciado de formas e ações, bem como uma imagem generalizada de um mundo cotidiano, [...], apresentado em detalhes pela fotografia. As pessoas ainda não estavam, talvez, conscientes das mudanças inerentes a essas representações codificadas, que poderiam ser tomadas como normas aceitas para a imitação.⁴²¹

Deste modo, a imagem fotográfica também passaria a representar uma referência potencial para a pintura, como um esboço dela, e alguns artistas viriam a ser influenciados pelos novos enquadramentos e pelo olhar atento em relação a gestos, movimentos e fisionomias. Portanto, mesmo antes das possibilidades inauguradas pelos instantâneos portáteis, a fotografia passou a ser tão importante para a pintura quanto a pintura fora para a fotografia.

ESBOÇOS FOTOGRÁFICOS

Como apontado por Michel Frizot, principalmente com o acesso a imagens de modelos nus, animais e objetos, a partir do século XIX a fotografia foi assumida como auxiliar para a imitação precisa de formas e ações (uma ferramenta muito mais prática do que a antiga câmara escura, por sinal) – os quais já provinham da tradição pictórica, mas que pela linguagem fotográfica eram muito mais facilmente reproduzidos. De tal modo, fotografias passaram a ser utilizadas por pintores da mesma forma que se utilizavam tradicionalmente os estudos à lápis – prévios à execução de uma obra e a serem posteriormente preenchidos pela cor, adicionada pela observação direta. Neste ensejo, fotógrafos como Eugène Atget (1857-1927) aproveitavam-se deste nicho para comercializar imagens genéricas denominadas como “documentos para

⁴²¹ Tradução de: “[models] were often presented naked [and in various physical actions], for both artistic and scientific purposes [...]. Despite a relatively small distribution because of the high cost of the plates, the impact of ‘Animal Locomotion’ was very important at the end of the [XIX] century (Meissonier corrected the positions of horses’ legs in two of his paintings after seeing Muybridge and Marey’s results) [...]. Several generations of artists thus acquired a photographic repertory of sequential forms and actions, as well as a generalized picture of a world of everyday experience [...], presented in detail by photography. People were not, perhaps, aware as yet of the changes inherent in these codified representations, which could be taken as accepted norms for imitation.” [FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Colônia: Könemann, 1998. p.246.]

artistas”⁴²², as quais tratavam-se de cenas da rua, monumentos, vitrines e outras ações cotidianas, “com o objetivo de reforçar a memória dos artistas com relação aos detalhes das coisas [como] verdadeiros cadernos de esboços”⁴²³. Assim,

as relações entre a fotografia e o trabalho dos artistas que dela fizeram uso em seus ateliês são diversas e complexas; incluem riquíssima variedade que ia do uso puramente instrumental da imagem fotográfica como um meio aparentemente passivo de reprodução, ao seu emprego como documentação *visiva* e fiel de algo que se desejava registrar, passando por experimentações originais e utilização das fotos como **esboços fotográficos** que auxiliavam na realização de pinturas.⁴²⁴

Para os pintores o ponto a favor da associação entre pintura e fotografia era justamente a possibilidade de, por meio de outras imagens, extrair-se elementos fidedignos que, copiados nas composições pictóricas, conciliavam a fiabilidade objetiva à possibilidade da expressão. Os “esboços fotográficos” eram cópias da própria realidade que levavam o artista a renovar a sua visão⁴²⁵. O pintor romântico Eugène Delacroix (1798-1863) acreditava que o principal benefício do aproveitamento dessas “academias instantâneas”, era o de servir como um instrumento intermediário direto entre a natureza e o artista, uma espécie de dicionário imagético, desobrigando-o, assim, de dominar pormenores que já eram resolvíveis por intermédio da objetiva, explicou Annateresa Fabris⁴²⁶. Ou seja, para o pintor a fotografia apresentava algumas funções precisas em relação ao processo pictórico, especialmente como meio de informação para aqueles que pintavam de memória. Porém, ao mesmo tempo, ele observava o fato dela não satisfazer completamente a representação, e, por vezes, atalhar a expressividade das obras daqueles que não imprimiam sobre ela um estilo próprio⁴²⁷. Sobre isto, Delacroix escreveu:

Muitos artistas usaram o daguerreótipo para reparar os erros do olho [...] em vez de utilizar o daguerreótipo como um conselho, como uma espécie de dicionário, fazem dele o próprio quadro [...]. São dominados pela perfeição desesperante de alguns efeitos que eles encontram na placa de metal. Quanto mais tentam assemelhar-se a ele, mais eles descobrem sua fragilidade [...]. O artista, em uma palavra, se torna uma máquina atrelada

⁴²² FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.128.

⁴²³ FLORES, 2011. Idem.

⁴²⁴ DAZZI, Camila. *O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX*. Revista Esboços, Florianópolis, v. 19, n. 28, dez. 2012. p.173.

⁴²⁵ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p.189.

⁴²⁶ FABRIS, 1991. Op. Cit. p.192.

⁴²⁷ FABRIS, 1991. Idem.

a uma outra máquina.⁴²⁸

Com a colaboração de seu amigo fotógrafo Eugène Durieu (1800-1874), Delacroix criou o seu próprio dicionário fotográfico – uma compilação com finalidades didáticas, para sua referência particular, de instantâneos de nus masculinos e femininos (anexo 26), com poses dinâmicas que davam ênfase ao jogo muscular: “se aprende ‘a ler’ em cima deles, Delacroix não os usa, porém, *servilmente*, integrando as imagens técnicas a seu mundo interior e transformando-as em visões ideais absolutamente pessoais. Delacroix não concede mais do que isso à fotografia”⁴²⁹. O uso das imagens fotográficas enquanto “academias instantâneas”, portanto, era de natureza documental, e não deveria ser mais relevante do que a expressão individual do artista na representação pictórica – como propôs com a pintura “Odalisca” (Fig.91), em que ele deliberadamente distorceu o corpo e o rosto da modelo fotografada (Fig.90), desprezando a possibilidade do desenho objetivo. Para Walter Benjamin, foi o vigor das cores de Delacroix e o movimento tempestuoso que possibilitaram ao artista apresentar um interesse “benévolo” pela fotografia, ou seja, empregar a técnica ponderadamente em sua obra pictórica⁴³⁰.



Figura 90 - Eugène Durieu. "Modelo feminino sentado", 1854.

Fonte: Bibliothèque de France (gallica.bnf.fr)

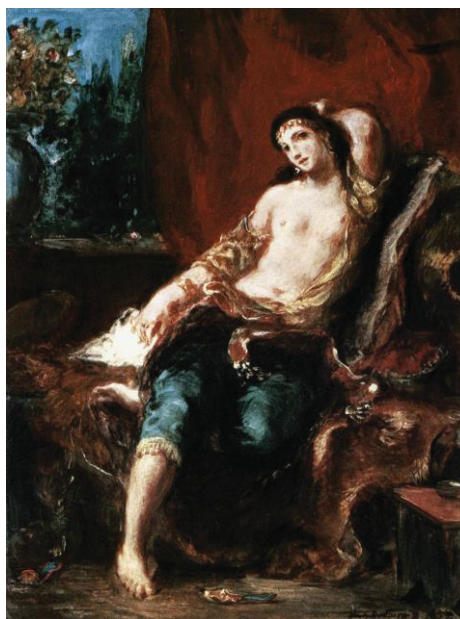


Figura 91 - Eugène Delacroix. "Odalisca". Óleo sobre madeira. 35x30cm. 1857.

Fonte: Web Gallery of Art (wga.hu)

⁴²⁸ Tradução de: “Beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'oeil [...] au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même [...]. Ils sont écrasés par la désespérante perfection de certains effets qu'ils trouvent sur la plaque de metal. Plus ils s'efforcent de lui ressembler, plus ils découvrent leur faiblesse [...]. L'artiste, en un mot, devient une machine attelée à une autre machine.” [DELACROIX, Eugène. À propos d'une methode de dessin. 1850. In: FRIZOT, Michel. *Du bon usage de la photographie: une ontologie de textes*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. p.21-22. (Photopoche)]

⁴²⁹ FABRIS, 1991. Idem.

⁴³⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. vl.2. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.1097.

A inspiração fotográfica na pintura, especialmente a francesa, foi inegável desde a invenção do daguerreótipo, independente das críticas que surgiriam contra a objetividade concedida na tradução entre os meios. De acordo com Sylvie Treille, a prática de copiar fotografias se tornou paulatinamente mais comum na transição entre os séculos XIX e XX:

pintores como Delacroix, Degas, Cézanne, Gauguin, Manet e Picasso, entre outros, souberam extrair da fotografia [...] os elementos necessários à criação. Libertos das limitações da representação do real, eles poderiam adaptar suas realizações à pura invenção estética. Esta nova liberdade conferida pela fotografia permitiu a aproximação e o florescimento da Arte Moderna.⁴³¹

Nesse contexto, sublinha-se que o pintor Edgar Degas (1834-1917), associado ao movimento impressionista e frequentador do estúdio de Félix Nadar, esteve profundamente envolvido com a linguagem fotográfica, não apenas como um “dicionário”, mas enquanto meio de experimentações. Seu interesse pela fotografia começou pela encenação posada frente à objetiva e enquanto registro afetivo de amigos e familiares, mas em pouco tempo tornou-se uma atividade tão regular para ele quanto pintar e esculpir. De acordo com Malcolm Daniel, Degas “certamente não era estranho à fotografia - ninguém poderia ser - pois ela já era uma presença difundida na sociedade [burguesa] nas décadas de 1860 e 1870. Ele próprio havia se acomodado aos retratos *carte-de-visite*, havia feito uso de modelos fotográficos em pelo menos uma ocasião, e havia estudado e copiado as fotografias de cavalos em ação de Edward Muybridge”⁴³². O entusiasmo curioso do artista – conhecido por seu ateliê desordenado e pluridisciplinar – também o levou a realizar experimentações criativas com o novo meio imagético, revelando e retocando os seus próprios negativos, dedicando-se a processos fotográficos diversos que circulavam no século XIX, da Kodak ao Autocromo⁴³³. A possibilidade do registro de instantâneos estimulou seu interesse pela representação do movimento. Mas se o movimento era a temática, a

⁴³¹ Tradução de: “des peintres comme Delacroix, Degas, Cézanne, Gauguin, Manet et Picasso, entre autres, ont su extraire de la photographie [...] les éléments nécessaires à la création. Libérés des contraintes de représentation du réel, ils purent adapter leurs réalisations à la pure invention esthétique. Cette liberté nouvelle conférée par la photographie permit l’approche et l’épanouissement de l’Art Moderne.” [TREILLE, Sylvie. Colorations sur photographie: la photopeinture. In: *Etnologie française*, vl.XX, n°4, 1990. p.439]

⁴³² Tradução de: “[He was] certainly no stranger to photography - no one could be - for it was already a pervasive presence in the society by the 1860s and 1870s. He himself had sat for *carte-de-visite* portraits, had made use of photographic models on at least one occasion, and had studied and copied Edward Muybridge's stop-action photographs of horses.” [DANIEL, Malcolm R. The Atmosphere of Lamps or Moonlight. In: _____. *Edgar Degas, Photographer*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999. p.19.]

⁴³³ Tradução de: “Degas could not help but bring his visual sensibilities and creative enthusiasm to this new medium. His letters to Tasset and to his sister reveal the intensity of his direct personal involvement with photography at that moment and his firsthand engagement with the mechanics and chemistry of the medium - specifying certain materials, developing his own negatives [...]. His letters also reveal, without embarrassment, the technical failures encountered as he attempted to achieve certain effects in what was, for him, still a new medium.” [DANIEL, 1999. Op. Cit. p.22.]

ressignificação do processo pela experimentação estética era a forma. A produção de Degas era impulsionada pelo efeito visual que a transposição de linguagens possibilitava, e a sua obra fotográfica não era menos experimental do que seus desenhos e esculturas (pois todos os processos estavam relacionados) – pelo contrário, os seus registros borrados, contrastados, parecem confirmar que para ele a fotografia era um meio “menos indulgente”⁴³⁴. Para Annateresa Fabris⁴³⁵, também com isto “Degas lança as bases de uma nova visão artística, por valorizar, frequentemente os defeitos da imagem técnica – distorções, disposição casual, etc. Ao transformar tais defeitos em elementos constitutivos de um novo léxico, Degas mostra que captou a originalidade da imagem fotográfica, [...] capaz de dar vida a visões inusitadas”.

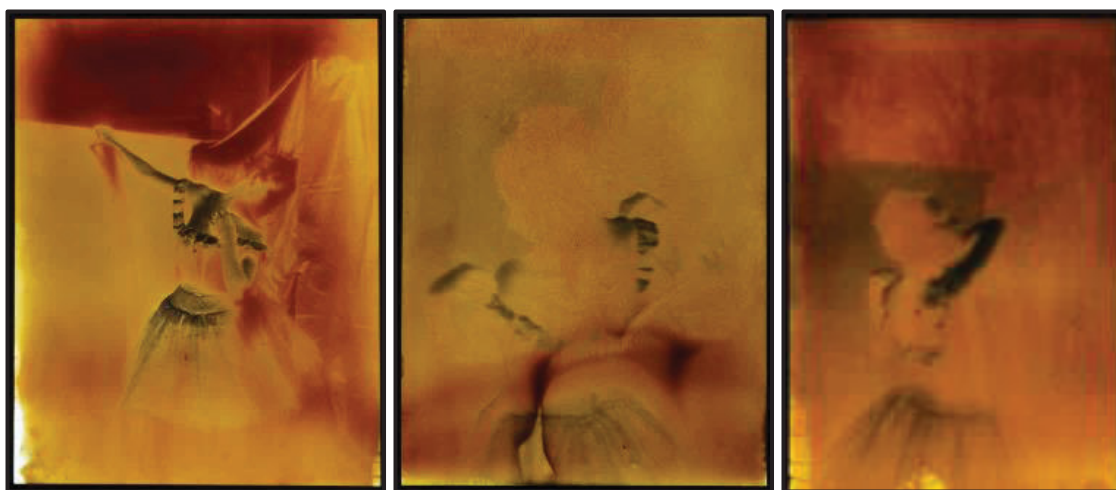


Figura 92 - Edgar Degas. Negativos fotográficos com poses de bailarina. c.1890.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France (images.bnf.fr)

A maior parte das fotos realizadas por Degas, no entanto, perdeu-se. Dentre as poucas experimentações fotográficas que restaram, destacam-se aquelas que foram feitas sobretudo como modelos para o auxílio do desenho, e que contribuem para elucidar o processo de estudo dos gestos e movimentos pelo pintor. O uso de imagens de referência nas obras dele veio a substituir os rascunhos e anotações de suas cadernetas⁴³⁶, e deu-se especialmente nos estudos bidimensionais e tridimensionais de cavalos, banhistas e bailarinas em movimento⁴³⁷, pois ele utilizava-se desta ferramenta como apoio técnico para a estruturação das obras, o que o liberava do aprofundamento sobre a forma anatômica e possibilitava livre experimentação artística. Na década de 1890, Degas fotografou uma bailarina em poses diversas, registros os quais puderam servir de estudo para

⁴³⁴ DANIEL, 1999. Op. Cit. p.23.

⁴³⁵ FABRIS, 1991. Op. Cit. p.197.

⁴³⁶ BONAFOUX, Pascal. *Les Carnets de Degas*. Paris: Seuil, 2013. p.9.

⁴³⁷ Os movimentos de bailarinas registrados em fotografias também foram interesse de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Ele partia de *cartes-de-visite* das dançarinas do Moulin Rouge para produzir os cartazes de seus espetáculos burlescos. No anexo 23 encontram-se exemplos destes cartazes e as respectivas fotografias.

inúmeros desenhos e pinturas com esta temática. Um exemplo conhecido é a obra “Bailarinas em Azul (Bastidores)”, um de seus desenhos em pastel, o qual foi desenhado a partir de uma justaposição de quatro desses registros (atualmente conhecemos apenas três deles, Fig.92). Com um comparativo entre o desenho e as fotografias (justapostas digitalmente), é possível recompor a exata disposição das bailarinas repetidas no espaço (Fig.93).



Figura 93 – Montagem digital da composição das fotos de Degas para estudo de “Bailarinas em Azul”.

Fonte: CABALEIRO, 2009, p.5.

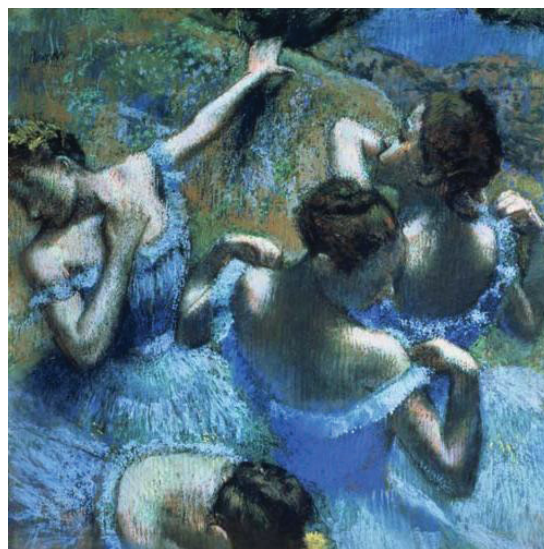


Figura 94 - Edgar Degas. “Bailarinas em Azul (Bastidores)”. Pastel. 65x65cm. c.1898.

Fonte: Pushkin Museum (arts-museum.ru)

O uso deste tipo de referência visual na montagem de cenas pictóricas contribui para demonstrar que o processo de Degas nas composições com conjuntos de bailarinas não pode ser interpretado simplesmente como o registro natural do cotidiano delas, pela pura observação, mas sim como variações de arranjos harmônicos, com intenções claras de experimentação. Para Malcolm Daniel, “o método de trabalho de Degas não se parecia em nada com o espontâneo e desestruturado instantâneo que a introdução da câmera Kodak, meia dúzia de anos antes, tornara possível”, pois ele exercia “controle total sobre o cenário, as poses e expressões de seus modelos, e a iluminação”⁴³⁸. Portanto, com fotografias detalhadamente encenadas com a finalidade da representação pictórica, o artista empregava-se exaustivamente das mesmas poses para o estudo dos gestos, dos movimentos, e principalmente da fatura das imagens que criava. Desta forma, assim como era realizado nos estúdios fotográficos, especialmente após a introdução dos *cartes-de-visite*, as poses escolhidas por Degas tornaram-se padrões repetíveis, com os quais realizava variações diversas (Fig.94). Um número curioso de figuras repetidas a partir da mesma foto se

⁴³⁸ Tradução de: “Degas's working method was nothing like the spontaneous and unstructured snap-shooting that the introduction of the Kodak camera a half-dozen years earlier had made possible” / “Degas is described as exerting total control over the setting, the poses and expressions of his sitters, and the lighting.” [DANIEL, 1999. Op. Cit. p.32.]

revela ao elegermos uma das poses fotográficas em questão, como a intitulada “Bailarina ajustando a alça do vestido”, e realizarmos uma comparação com outros trabalhos do artista (Fig.95).

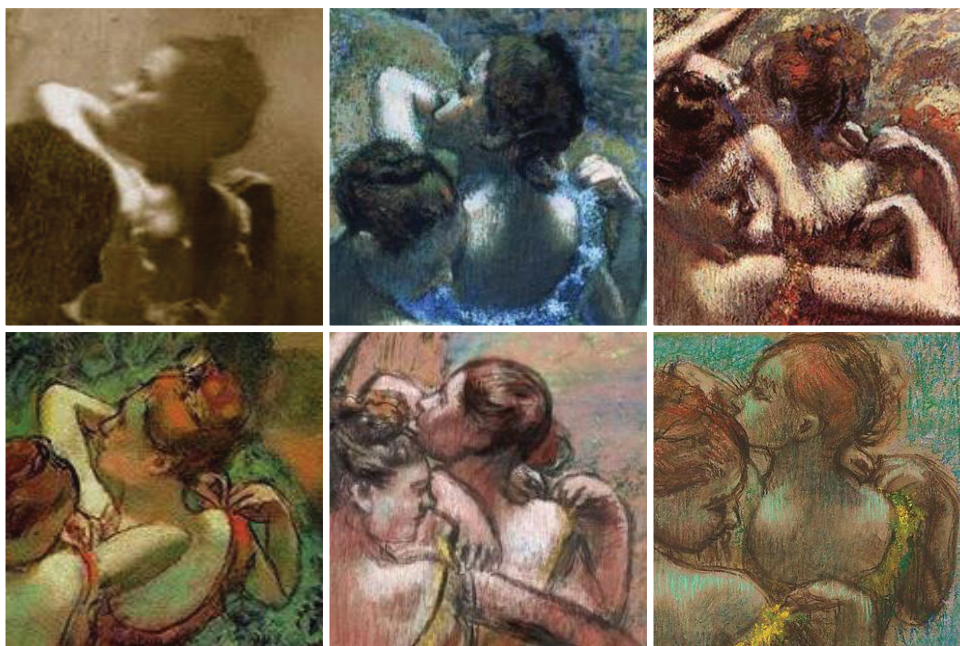


Figura 95 - Comparativo entre detalhes de obras de Degas e seu respectivo modelo fotográfico.⁴³⁹

De acordo com Diane Forsberg⁴⁴⁰, a disposição de formas em uma cena, os detalhes específicos de um dia e as mudanças de luminosidade, elementos que eram atribuídos aos estudos de observação por pintores modernos, em grande parte das vezes iniciavam-se pelo estudo de fotografias. Como exemplo, ela mencionou que o artista americano Theodore Robinson (1852-1896) contava com a câmera para ajudar a reter uma imagem mental do referente, pois a passagem do tempo tornava a pintura pela observação direta da natureza muito mais difícil. Com o auxílio de métodos de ampliação, o pintor transferia partes da composição fotográfica para a tela, e, posteriormente, procedia com alterações e reposicionamentos os objetos: “devo ter cuidado com a foto, pegar o que posso dela e depois avançar”⁴⁴¹. Muitos artistas escondiam o uso de fotografias para o auxílio na pintura de retratos e paisagens, (pois era um pretexto para germinarem duras críticas contra eles⁴⁴²), mas outros inclusive costumavam anunciar abertamente a oferta de encomendas desta especialidade na imprensa. Para Mello, apesar da resistência na associação entre a fotografia e a pintura, “muitos pintores, especialmente aqueles que realizam paisagens,

⁴³⁹ As imagens completas com suas referências encontram-se no anexo 24.

⁴⁴⁰ FORSBERG, Diane. Painters and photography. In: HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteen-Century Photography*. New York: Routledge, 2008. p.1046.

⁴⁴¹ Tradução de: “I must beware of the photo, get what I can of it and then go”. [ROBINSON, Theodore. *Apud*. FORSBERG. Idem.]

⁴⁴² O pintor espanhol Joaquín Sorolla, por exemplo, era duramente criticado por este motivo e passou a destruir os seus negativos para evitar que descobrissem o seu segredo. [PENA, Roberto Diaz. Sorolla e o instinto de fotógrafo. In: *O olhar do pintor Joaquín Sorolla*. Curitiba: MON, 2009. p.154]

aceitam-na de maneira mais generosa, interessados nas utilizações que dela poderiam fazer. Considerando-a como uma serva fiel [...] para fazer estudos de modelos ou paisagens chegando mesmo a pintar diretamente a partir das imagens fotográficas”⁴⁴³. É oportuno frisar, porém, que os pintores nem sempre atuavam como fotógrafos, como foi o caso de Degas; mas, por outro lado, na maior parte das vezes utilizavam-se da fotografia apenas como recurso para o desenho, e por isso precisavam ligar-se diretamente a estúdios fotográficos⁴⁴⁴.

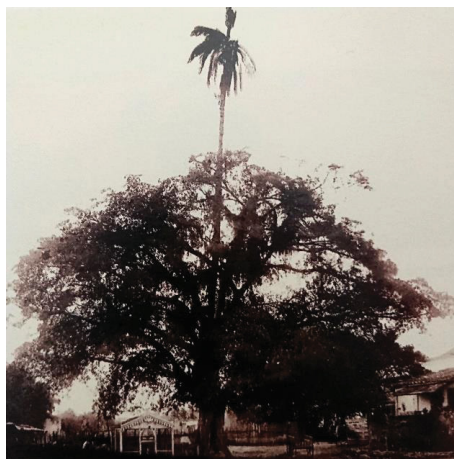


Figura 96 - Marc Ferrez, “Figueira e palmeira”. c.1890.

Fonte: FRANCESCHI, 2005. p.104.

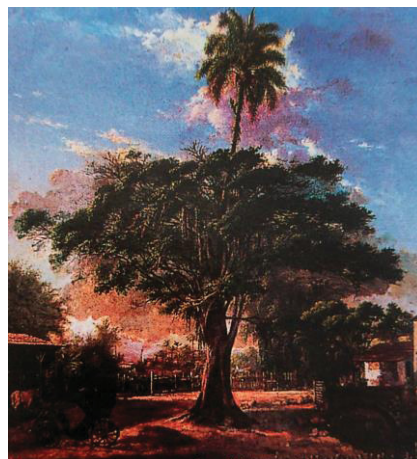


Figura 97 - Nicolò Facchinetti, “Fenômeno vegetal”, óleo sobre tela. 1897.

Fonte: FRANCESCHI, 2005. p.104.

Já no Brasil, o interesse pelo ponto de vista objetivo também era central à obra de muitos pintores e fotógrafos, os quais aliaram-se com o desígnio de ampliar a oferta comercial de imagens com esta característica. Na análise de Franceschi⁴⁴⁵ sobre essas aproximações possíveis entre fotografia e pintura, a justaposição das obras de Nicolò Facchinetti (1824-1900) com fotografias de Marc Ferrez (1843-1923) exemplifica essa sensação de exatidão por meio do compartilhamento de um modo de ver, pois não se tratava de uma cópia literal da fotografia de Ferrez, mas sim de uma aproximação à sua forma de observação (Figs.96 e 97). Da mesma forma, ao analisar a pintura “Praia do Consulado, Porto de Santos” (Fig.99) de Benedito Calixto (1853-1927), Ana Kalassa El Banat⁴⁴⁶ levantou a hipótese de que o pintor não teria feito tal imagem pela observação direta do porto, como costuma ser-lhe atribuído, mas sim, que o pintor muito provavelmente teria se baseado em fotografias produzidas por Ferrez (Fig.98). Pois, além da minuciosidade dos detalhes, a linha do horizonte, a perspectiva, os reflexos, a iluminação e enquadramento se parecem muito com aqueles

⁴⁴³ MELLO, Maria Teresa. *Arte e fotografia: O movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p.24.

⁴⁴⁴ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Gustavo Gili: São Paulo, 2015. p.37.

⁴⁴⁵ FRANCESCHI, Antonio Fernando de. Entre a fotografia e a pintura. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. 3ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

⁴⁴⁶ BANAT, Ana Kalassa El. *A construção da memória entre a fotografia e a pintura: Imaginário e representação nas imagens de Santos da Segunda Metade do Séc. XX*. Ceciliana, n°esp. Mai. 2012.

produzidos pela série fotográfica de Ferrez. A autora nota, ainda, as adições dadas pelo pintor em sua interpretação da cena no quadro, ao adicionar no último plano uma cadeia de montanhas mais proeminente e, em primeiro plano, trabalhadores transitando entre diversos carregamentos de barris e caixas. Com isto, Calixto parece tornar sua interpretação pictórica ilusoriamente mais natural do que o registro fotográfico precedente. Esse caráter *documental* da fotografia paisagística brasileira, por assim dizer, vinha de encontro aos resquícios da tradição naturalista proveniente das expedições pitorescas. É pertinente mencionar aqui a relevância do “Álbum Pitoresco” do pintor e fotógrafo Victor Frond (1821-1881), um livro ilustrado, produzido em 1861, formado por uma série fotográfica de paisagens e retratos etnográficos, e que seria tomado como referência visual por outros fotógrafos, litógrafos e pintores⁴⁴⁷. A *pintura científica*, no final do século XIX, beneficiaria-se das possibilidades exatas provenientes do registro fotográfico para uma nova configuração do “*étude d’après nature*”⁴⁴⁸, ou seja, da representação das variedades da natureza com referência na observação, agora mediada pela objetiva.



Figura 98 - Marc Ferrez.
“Porto de Santos”. c.1880.

Fonte: REYNAUD, 2005, p.284.



Figura 99 – Benedito Calixto. “Praia do Consulado, Porto de Santos”. Óleo sobre tela. 1882.

Fonte: BANAT, 2012. p.7.

PINTURAS FOTOGÊNICAS

Em 1891, quando Alfredo Andersen saiu da Noruega na condição de pintor viajante, assim como outros três mil pintores europeus naquele mesmo período⁴⁴⁹, em direção a Buenos Aires, e, por acidente acabou aportando no Brasil, ele chegou com várias motivações semelhantes

⁴⁴⁷ SILVA, Maria Antonia Couto da. *As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond*. Revista História e Estudos Culturais. Vol.4, ano IV, nº2, abr. 2007.

⁴⁴⁸ Este termo é aplicado por Diener & Costa para tratar da elaboração de uma composição verossímil por meio da observação direta da realidade, numa comparação entre os processos de Corot e Rugendas. [DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999. p.18]

⁴⁴⁹ CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: Alameda, 2014. p.85.

àquelas apresentadas nas expedições pitorescas do início do século XIX. Interessado nas riquezas naturais oferecidas por Paranaguá e nas curiosidades de uma terra tropical distante, Andersen acabou por estabelecer-se no Paraná. É importante mencionar, todavia, que ele já veio munido de práticas e técnicas relacionadas ao uso da imagem fotográfica como referente, pois seu professor fora um pintor-fotógrafo, e, apesar de ter se associado aos Volk no século XX, Andersen também já possuía sua própria câmera fotográfica portátil. Além disso, sublinha-se a marcante influência do olhar francês sobre o meio cultural norueguês, pois “diversos pintores noruegueses realizaram estudos e estadias prolongadas em Paris, incluindo Olaf Isaachsen (1835-1893), que estudou com Gustave Courbet no final da década de 1860, e de quem Andersen foi pupilo”⁴⁵⁰. Essa influência acarretaria também na assimilação da fotografia, especialmente enquanto referência para a pintura – costume que, como observamos no início deste capítulo, foi cada vez mais comum entre os artistas, só na França, mas por todo o globo.



Figura 100 - Atribuído a Alfredo Andersen. Foto de uma bromélia. Negativo de vidro. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

A faceta “etnográfica” de Andersen é expressa tanto em suas pinturas quanto em suas fotografias, pois o artista não se furtou a registrar o exotismo dos atributos locais que cativaram o seu olhar estrangeiro, como podemos deduzir por meio de seus registros da flora local em negativos de vidro (Fig.100)⁴⁵¹. Dentre os negativos fotográficos de Andersen encontra-se também um instantâneo com uma cena do Porto de Paranaguá (Fig.101).

⁴⁵⁰ CORRÊA, Amélia Siegel. *Retratos de ateliê: Andersen e a busca da profissionalização das artes no Paraná*. I Seminário Nacional Sociologia & Política. UFPR, 2009. p.4,

⁴⁵¹ No acervo do Museu Alfredo Andersen encontram-se alguns negativos atribuídos ao pintor (não catalogados apropriadamente e em mau estado de conservação). É possível que a maioria das fotografias tenha sido perdida.



Figura 101 - Atribuído a Andersen. Porto de Paranaguá. Fotografia a partir de negativo de vidro. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 102 - Alfredo Andersen. Primeira versão de “Porto de Paranaguá”. Óleo sobre tela. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 103 - Alfredo Andersen. Segunda versão de “Porto de Paranaguá”. Óleo sobre tela. 1918.
Fonte: GRAÇA, 2010. p.224.

De acordo com Corrêa, com a perda da posição como capital para Curitiba, a cidade de Paranaguá enfrentou sérios problemas de insalubridade, pois, apesar da importância do porto para o estado, existia uma larga distância tecnológica e comercial entre sua estrutura e a de outros portos mais movimentados e privilegiados pelos navios estrangeiros. Essa discrepância se evidenciaria na comparação entre as representações do Porto de Santos, por Ferrez e Calixto, e a imagem do Porto de Paranaguá por Andersen⁴⁵². Entretanto, vale frisar que o pintor provavelmente tenha priorizado representar o desembarque dos pequenos barcos de pescadores, não a imponência dos grandes navios. O negativo de Andersen não se trata, porém, de um simples registro, mas fora produzido com um fim bastante prático: servir de referência para a pintura.

A presença do negativo fotográfico contribui para alvitrar pormenores sobre como funcionava para o artista o processo e a metodologia da pintura de observação ao ar livre. Pois, convenientemente, a imagem em questão foi repetida outras vezes, em duas pinturas paisagísticas intituladas igualmente como “Porto de Paranaguá”. Na realidade, o instantâneo não parece ter influenciado necessariamente a primeira versão da pintura (Fig.102), pois ela não é a sua cópia exata, especialmente no enquadramento; e sua fatura parece inacabada⁴⁵³, mais próxima a um estudo ou a uma impressão particular (no sentido mais “Impressionista” do termo). As duas imagens (foto e pintura), no entanto, parecem ter sido realizadas em tempos subsequentes, como projetos complementares entre si para o objetivo comum de propiciar referências à elaboração da terceira imagem – esta sim, com muitos elementos derivados do instantâneo. Com um certo instinto fotográfico, Andersen parece ter se aproveitado de um fortuito golpe de vista – instante o qual, sem demora, registrou a cena antes que ela se perdesse. Depois, liberado da necessidade de apressadamente tudo apreender na tela, poderia dedicar-se ao pincelar das cores e às sensações que lhe seriam esteticamente mais interessantes. Pois, nem a memória, nem a observação, conseguiriam dar conta de guardar e resolver sozinhas todas as minúcias do espaço visível em um curto instante. Então, a segunda versão da pintura, assinada em 1918 (Fig.103), obedece ao enquadramento e à profundidade de campo definidos no estudo da primeira versão (ligeiramente menor do que a fotografia depois revelaria), mas recebeu maior refinamento de detalhes e ações provenientes da objetiva. Os elementos arquitetônicos, por exemplo, foram exatos em seu contorno e superficiais nos detalhes. E o motivo central da pintura, a movimentação dos barcos e dos parnanguaras, foi o que recebeu a maior contribuição da fotografia, pois com ela Andersen

⁴⁵² CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.179.

⁴⁵³ Para Corrêa, o “inacabado” é um recurso deliberadamente utilizado por Alfredo Andersen nas representações de observação para conferir à tela uma qualidade de inspiração impressionista, ainda que, no Paraná, ele estivesse bastante afastado das vanguardas europeias. [CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.53;266.]

teve uma definição mais clara de como deveria representar a mobilização do agrupamento de pescadores ao redor de suas barcas, já mais precisamente refletidas na baía.

Todas as etapas e camadas desse processo fotográfico e pictórico até a finalização da versão final da pintura eram motivados não simplesmente pela necessidade do realismo, ou pela elaboração de uma imagem fiel às impressões do artista, mas elas continham um papel muito importante como parte de um profundo processo de tomada de intimidade com o assunto representado. O método da pintura de observação “*en plein air*” possuía como maior atrativo a experiência de se estar em campo, de receber novos estímulos, de despertar novas ideias. Na reflexão de Jorge Bondía⁴⁵⁴, a *experiência* (ou a possibilidade de que algo toque) requer parar para olhar, dar-se tempo e espaço, ser receptivo para novos encontros – pois os estímulos são efêmeros (e a todo tempo se passam, distraidamente, muitas coisas). Ora, foi justamente para ter novas experiências que Alfredo Andersen decidiu partir da Noruega e descobrir novas paisagens, conhecer novos personagens, encontrar novos assuntos para a sua pintura. Segundo Giulio Carlo Argan⁴⁵⁵, a pintura “*en plein air*” praticada pelos impressionistas tinha como finalidade principal a expressão rápida das sensações visuais, em sua absoluta imediaticidade, abdicando do imperativo procedimento acadêmico fundamentado em intermináveis esboços e estudos prévios à pintura em si; e da necessidade de seguir regras de composição e iluminação as quais já eram possíveis por meio das lentes de uma câmera. A variedade de estudos tornava a pintura final mais densa, porém eram o *estar* e o *sentir* externos ao ateliê que possibilitavam a desejada representação vibrante do espaço e das cores, as quais se configuravam diretamente nas retinas do pintor – com a rapidez, porém, de um flagrante fugaz. No entanto, mesmo com as premissas bem definidas do método “*en plein air*”, já observamos que tais artistas também se valiam da facilidade do esboço fotográfico como parte significativa do processo criativo.

Alfredo Andersen foi fotografado realizando pinturas de paisagens ao ar livre na Chácara Falce (no Ahú)⁴⁵⁶, no início do século XX (Fig. 104). Diferentemente do tipo de retrato posado de artista realizado por profissionais nos estúdios fotográficos, a imagem em questão se tratava de um instantâneo, registrado por amadores – provavelmente um de seus pupilos ou amigos (assitir ao mestre deveria ser um evento para eles) – os quais eram testemunhas oculares das aventurosas empreitadas em busca de novos ângulos para o enquadramento das Araucárias.

⁴⁵⁴ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan.-Abr. 2002. Nº 19.

⁴⁵⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p.98-102.

⁴⁵⁶ Inocência Falce (1899-1984) foi uma das principais discípulas de Andersen na década de 1930.

Sabe-se que um dos amigos que o acompanhava neste tipo de passeio era Romário Martins, pois ele aparece muito à vontade em outros registros fotográficos⁴⁵⁷ referentes a este hábito do pintor. É plausível supor, portanto, que além do cavalete, da tela e da maleta, a câmera fotográfica também fosse um objeto muito importante⁴⁵⁸ para a atuação “*en plein air*”. Pois o próprio retrato espontâneo do pintor já nos sugere a presença da fotografia como possibilidade para o registro auxiliar das pinturas ali iniciadas. Aventa-se que outras paisagens das quais atualmente não temos registros fotográficos tenham passado pelo mesmo processo da pintura “Porto de Paranaguá”, como as representações do Rocio e da ferrovia Paranaguá-Curitiba.



Figura 104 - Alfredo Andersen pintando na Chácara Falce. Fotógrafo não identificado. 1933.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

Para Andersen, poderia parecer mais difícil o ato de fotografar, com todo o mistério da imagem não revelada, que o de pintar – pois lhe era mais familiar a alternativa da construção gradual do óleo, e a possibilidade do retoque manual instantâneo sobre as falhas da visão⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ Disponíveis no acervo do Museu Alfredo Andersen. Acesso ao acervo digitalizado em: <memoria.pr.gov.br>.

⁴⁵⁸ Apesar da relevância da câmera fotográfica de Andersen para a sua produção e para a sua trajetória social, pouco se sabe sobre ela. De acordo com Wilson Ballão, bisneto e colecionador de Andersen, há uma câmera no acervo do Museu Alfredo Andersen, mas ela não está catalogada e não foi localizada durante o período desta pesquisa.

⁴⁵⁹ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.93.

Apesar disto, para ele a presença da fotografia como esboço e referência significaria ter também o benefício de se alcançar maior precisão ao interpretar e traduzir o mundo bidimensionalmente. A função preliminar do esboço fotográfico oferecia a motivação da fidedignidade, característica que certamente atrairia os olhares e interesses da clientela burguesa de Curitiba. Mas como para muitos artistas (mundialmente) as acusações do uso desta ferramenta pareciam desonrosas, era compreensível que o pintor não fizesse questão de conservar as suas fotografias de referência, motivo pelo qual o procedimento de identificação de possíveis quadros sustentados por esta metodologia é intrincado. Porém, podemos desconfiar de evidências em vários quadros que são compostos de sequências de ações e elementos repetidos, ou com alta precisão e refinamento de elementos como a iluminação, reflexos, movimento e, especialmente, fisionomias detalhadas e expressivas. Há fortes indícios de que pinturas com essas características, as quais exigiam maior objetividade, podem ter sido feitas com referência em imagens fotográficas – e, felizmente, em alguns casos podemos chegar a conclusões mais precisas por meio de comparações com imagens fotográficas provenientes do Estúdio Volk, da coleção do pintor, e, especialmente, por meio dos seus próprios negativos.

O uso de esboços fotográficos facilitava o trabalho do pintor também no sentido de economizar o dinheiro e o esforço que seriam demandados na contratação de um modelo vivo para a pose – o que não deveria ser uma tarefa fácil em Curitiba. No entanto, Alfredo Andersen mantinha um modelo masculino (sobre o qual sabemos pouco), que era muito utilizado enquanto recurso didático em suas aulas de desenho de observação: em dezenas de pinturas e fotografias que representam o interior do ateliê, sejam estas de autoria de Andersen ou de seus discípulos, podemos encontrar a presença deste modelo. E além de servir como um recurso didático ele também foi utilizado pelo pintor para referência anatômica em algumas de suas obras. No entanto, o recurso fotográfico também foi utilizado por Andersen com a função de registrar o modelo realizando algumas poses, aparentemente dirigidas pelo artista, com o objetivo de dispor para a composição de suas pinturas algo próximo ao “dicionário” visual elaborado por Delacroix. Pois, ao contrário do método tradicional de observação, que demandava longas e fastidiosas sessões de pose, o registro fotográfico oferecia alguns benefícios: em primeiro lugar, a permanência infundável da figura com a pose exata almejada pelo artista, que poderia voltar à mesma quantas vezes fosse necessário; depois, em segundo lugar, o fato de ser mais barato e também mais simples pagar o modelo apenas uma vez para uma sessão de poses fotográficas do que mantê-lo por vários dias seguidos; e, por fim, a possibilidade da repetição da pose fotográfica em mais de uma pintura.



Figura 105 - Atribuído a Alfredo Andersen.
Modelo masculino posando para estudo.
Negativo fotográfico. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 106 - Modelo masculino posando para estudo. Revelação póstuma do negativo atribuído a Andersen. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 107 - Alfredo Andersen
"Troglodita". Óleo sobre tela. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 108 - Alfredo Andersen. "Netuno com as sereias". Óleo sobre tela. 1922.
Fonte: GRAÇA, 2010, p.252.

São desconhecidas atualmente as condições exatas das tomadas fotográficas atribuídas a Alfredo Andersen; porém, no caso de dois dos registros⁴⁶⁰, os quais referem-se a uma mesma seção de poses de seu modelo vivo, podemos inferir que as duas fotos (Figs.105-106) foram feitas com o objetivo singular do estudo para posterior referência pictórica. Nelas, o modelo aparece apoiado em um bastão e um banco de madeira sobre a mesa, numa pose estática, iluminado pela clarabóia (provavelmente no ateliê da Marechal Deodoro). Essas imagens serviriam ao pintor para uma etapa inicial do processo de composição do desenho, eram materiais úteis para a representação de cenas com temáticas distintas daquelas costumeiramente desenhadas por meio da observação direta (cenas de gênero, muito mais espontâneas). Neste caso, fez-se uso de uma pose artificiosa e impassível, com emprego de certo idealismo na representação do corpo humano nú; uma pose construída minuciosamente para a valorização estética da musculatura. Pois bem, a fotografia do modelo obedecia diretamente, portanto, aos mesmos parâmetros das esculturas gregas, algo que parecia muito apropriado tanto para o estudo no nú artístico quanto para a representação de cenas mitológicas – temáticas que foram pouco exercitadas nas obras que Andersen realizou em Curitiba, porém apareceram em (pelo menos) duas pinturas: “Troglodita” e “Netuno com as sereias” (Figs.107 e 108). Se, presumivelmente, Alfredo Andersen aprendeu o seu ofício por meio de referências clássicas na Europa, elas não eram as temáticas, contudo, abrangidas pelo seu interesse poético. Por isso, aventa-se que tais pinturas foram realizadas ou em decorrência de encomendas, ou pela simples experimentação técnica, ou por motivos didáticos, enquanto exercícios de ateliê para demonstração aos seus alunos.

Independente das intenções envolvidas neste processo, é importante observar as diferenças de execução das pinturas, nas quais repetiu-se uma mesma foto de referência de duas formas diferentes – uma reprodução de natureza investigativa, mais ou menos semelhante ao procedimento experimentado por Degas nas suas composições com bailarinas. Em “Troglodita” (Fig.107), Andersen fez uma obra de caráter mais naturalista, com pinceladas lisas e um jogo bastante acadêmico de claro-escuro e composição. É-nos evidente a proposição cientificista da imagem, pois a representação do homem primitivo, além do simples pretexto para o estudo anatômico, era também um assunto em voga desde meados do século XIX, com a publicação da “Origem das Espécies” (em 1859) e com a descoberta do Homem de Neandertal⁴⁶¹. Por outro lado, em “Netuno

⁴⁶⁰ A segunda fotografia referente a esta mesma seção de poses pode ser observada no anexo 27.

⁴⁶¹ "Em 1856, o professor de ciências Johann Carl Fuhlrott descobriu uma caverna no vale do rio Neander, na Alemanha, contendo ossadas humanas [...]. Não suspeitaram de que seria um homem das cavernas, um suposto ancestral do homem. Somente em 1886, com a descoberta de dois esqueletos semelhantes em Spy, na Bélgica, se obteve a comprovação desse suposto ancestral humano com crânio diferente - o homem de Neandertal." [UJVARI, Stefan. *A história e suas epidemias: a convivência do homem com os microrganismos*. Rio de Janeiro: Senac, 2003. p.13.]

com as sereias” (Fig.108), Andersen permitiu-se uma pintura mais romântica, utilizando-se da iconografia mitológica (timidamente, pois não chegou a caracterizar seu Netuno com o tridente) de forma dramática, tempestuosa, com pinceladas mais aparentes e volumes menos definidos. Em torno da figura central, as sereias que compõem a cena parecem apresentar um semblante abrasileirado, quase indígena, característica que contribuiria com a atmosfera miscigenada, inesperada e curiosa da obra, dividida entre a cultura nórdica do pintor-marinheiro, a pretendida temática clássica de sua origem academicista e um certo ar indianista observado à distância.

A peculiaridade das duas pinturas em meio à produção pictórica de Andersen é também interessante porque, além da temática divergente do estilo adotado pelo pintor em sua trajetória, elas não parecem possuir a mesma qualidade ou a mesma coerência apresentada em outras obras. Há certa estranheza nas duas figuras, adquirida no processo de tradução da foto para a pintura. Sobre isto, é relevante notar que ambas as pinturas são mais parecidas entre si do que em relação à foto original – pois é provável que entre a imagem fotográfica e sua versão pictórica houvesse uma fase intermediária de esboços e ampliações, na qual o pintor fez, previamente, todas as alterações que bem desejava nos aspectos físicos do modelo – tonificou a musculatura, criou uma pose mais ereta, avolumou os cabelos. Estas reinterpretações parecem, ao mesmo tempo, valorizar aquilo que seria o motivo da pintura (o corpo humano) e desfazer um pouco da ilusória presença escultórica alcançada no registro fotográfico: como se insuflado de materialidade, o banco precisou transfigurar-se em pedra para que se sustentasse a pose.

A tradução da imagem fotográfica em pictórica era feita por meio de processos de ampliação da figura de referência sobre outros suportes, metodologias que poderiam ser realizadas pelo pintor com base nos fundamentos tradicionais da reprodução gráfica ou com o auxílio direto de técnicas próprias dos procedimentos fotográficos. As pinturas “Netuno com as sereias” e “Troglodita” provavelmente foram realizadas com a cópia manual pela simples observação da imagem (Anexo 28), o que facilitaria uma representação filtrada pelo olhar e estilo do artista, da mesma forma, como observado anteriormente, que Delacroix propunha em obras como “Odalisca”. Este procedimento poderia em geral ser auxiliado por meio do uso de quadrículas, as quais consistiam na transposição auxiliada por grades de lápis do desenho original para a tela, algo tradicionalmente utilizado para a ampliação de esboços desde o Renascimento. Após a invenção do daguerreótipo, no entanto, os pintores passaram a ajustar esta metodologia também às fotografias⁴⁶². Na esteira destas adaptações técnicas, Andersen também empregaria a ampliação com quadrículas para a reprodução de retratos em pinturas a óleo.

⁴⁶² FORSBERG, Diane. In: HANNAVY, 2008. Op. Cit. p.1047.



Figura 109 - Detalhe da quadricula desenhada sobre fotografia postal de Ana Ghelfi. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 110 - Ana Maria Ghelfi. Foto atribuída a Andersen. Museu Alfredo Andersen. n.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 111 - Alfredo Andersen. "Ana Maria Ghelfi", Óleo sobre tela. 50x60 cm. 1907.
Fonte: Museu Alfredo Andersen

Ana Maria Ghelfi foi uma das alunas de Alfredo Andersen no início da atividade do professor em Curitiba, ainda no endereço da Marechal Deodoro, assim como o seu irmão⁴⁶³ João Ghelfi (um dos idealizadores do movimento Paranista junto a João Turin). Pouco se sabe sobre a trajetória de Ana ou sobre a sua relevância para com o professor Andersen, porém é notável que ela tenha sido agraciada pelo mestre com um retrato individual (Fig. 111) – pois geralmente o costume dele era representar o cotidiano do ateliê com cenas de grupos de alunos (teria esta sido uma encomenda?). O retrato em questão foi feito a partir de uma fotografia (Fig. 110) atribuída ao próprio Andersen (provavelmente realizada no mesmo período em que ele teria feito as fotos de seu modelo) a qual foi posteriormente revelada em formato postal, com um filtro quadrado (Fig. 109). Ana Ghelfi posou para a objetiva em frente à sua própria pintura, na qual insolitamente representara um busto feminino nú – uma imagem provavelmente desenhada por meio da observação de uma escultura de gesso empregada pelo professor durante as aulas.

Para realizar a pintura, Andersen utilizou como referência o cartão postal revelado a partir do seu instantâneo fotográfico (Figs. 109 e 110). Sobre este, desenhou milimetricamente uma quadrícula, utilizada então como parâmetro para a ampliação⁴⁶⁴ do retrato em “tamanho natural”, ou seja, de forma a tornar o tamanho do rosto representado próximo ao real. Com o *grid* desenhado por Andersen, é possível tomar algumas conclusões sobre o seu processo acadêmico de ampliação. Por exemplo, com as balizas circulares feitas pelo pintor para sinalizar algumas das linhas, percebe-se que ele definia primeiramente o eixo central do quadro, a primeira e a última linha da grade a ser escalonada na tela e, ainda, a posição dos olhos. A imagem de referência era então pendurada com alfinetes acima da tela e minuciosamente perscrutada até que todos os detalhes estivessem representados, inclusive com marcações de sombreamento⁴⁶⁵. Por fim, completava a figura com o pincel, com reajuste final da luminosidade – pois nota-se que na versão pictórica ele modificou a luz incidente sobre o rosto dela para tornar mais visível a fisionomia. Além disso, na tradução dos detalhes indumentários, Andersen incrementou os bordados, babados e rendas com pinceladas contrastadas e completou o conjunto com a adição de um pendente de pedra âmbar, inexistente

⁴⁶³ CORREIO DO PARANÁ. Ano 3, nº 655. 31 Jul. 1934. p.7. Disponível em: <bn.digital.bn.gov.br>

⁴⁶⁴ Escala = 10:1 (ampliação aproximada de 0,4 cm para 4 cm).

⁴⁶⁵ Na fotografia em que Andersen aparece pintando uma tela parecida com “Troglodita”, vêm-se além dos contornos as demarcações de sombreamento já delineados antes das primeiras camadas de cor. (Anexo 28)

na fotografia, porém talvez um contraponto relevante o bastante para amparar a caracterização da personalidade da aluna.

Além do artifício gráfico de escalonamento da figura por meio de quadriculas, a contribuição de procedimentos de natureza fotográfica com o propósito específico da ampliação teve relevante papel para o desenvolvimento do método – inclusive pictórico. Pois havia muita conveniência, para ambos os lados, de se utilizar um procedimento mais ágil e exato na transferência da própria imagem fotográfica diretamente ao suporte pictórico, ao mesmo tempo em que fotógrafos associavam-se às artes para o aferimento de qualidades estéticas às fotos de maior formato. Neste sentido, o desenvolvimento de novos equipamentos e meios de revelação sobre materiais alternativos teve um importante papel.

Em razão da necessidade de se obter fotografias em formatos maiores com boa qualidade técnica e sem imperfeições, foram desenvolvidos processos de ampliação tanto por meio da invenção de câmeras muito maiores (como a Câmera Mamute⁴⁶⁶) ou com processos muito mais rápidos (como a Kodak⁴⁶⁷). As ampliações aperfeiçoaram-se especialmente com o avanço na redução do tempo necessário de exposição das chapas negativas, que possibilitaram o registo da nitidez nos detalhes, pois, se nas imagens de menor formato as imperfeições e ruídos causados pela exposição prolongada eram menos aparentes e imprevisíveis, nas fotos de grande formato esses defeitos eram tão inconvenientes como se estivessem sob uma reveladora lupa⁴⁶⁸. Nesse ínterim, o costume de retocar e colorir fotografias nos estúdios foi circunspeto por um conjunto de procedimentos voltados para o disfarce das falhas fotográficas flagradas somente após a ampliação das imagens, motivo pelo qual tornou-se comum a produção de retratos diretamente em formato “*canvas*”⁴⁶⁹, ou seja, retratos pintados à óleo sobre o tecido de uma tela, inclusive podendo esta ter sido anteriormente sensibilizada pela luz – para Vladimir Machado⁴⁷⁰, este processo estava englobado entre as técnicas mais avançadas da *fotopintura* (assunto o qual será melhor aprofundado no capítulo a seguir).

⁴⁶⁶ Este curioso aparelho fotográfico foi conhecido por realizar retratos em “tamanho real”, de até 2,5m. Era usada para captar panorâmicas e reproduzir retratos em escalas imensas. A câmera foi construída por George Lawrence em Chicago, e era a maior do mundo: pesava 400kg e eram necessárias no mínimo quatro pessoas para o seu manuseio. [GERNSHEIM, Helmut. *The History of Photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. London: Thames & Hudson, 1969. p.315-317.]

⁴⁶⁷ Câmera instantânea e portátil lançada em 1888 por George Eastman e largamente utilizada por pintores desde então.

⁴⁶⁸ GERNSHEIM, 1969. Op. Cit. p.311.

⁴⁶⁹ HANNAVY, 2008. Op. Cit. p.491.

⁴⁷⁰ MACHADO, Vladimir. Fotografias sobre tela de pintor: apropriações às fotopinturas. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: 19 a 23 out. 2010. p.234.

AUGMENTAÇÕES A ÓLEO: IMAGENS DE GABINETE

A ampliação fotográfica sobre tela, ou “*photopainting on canvas*”, presumidamente teria sido inventada por fotógrafos norte-americanos na década de 1860, mesmo período em que, muito interessado pelo invento, Eugène Disdéri teria também patenteado a fotopintura. Porém, de acordo com as reflexões de Vladimir Machado⁴⁷¹, é preciso considerar que a experimentação e aperfeiçoamento de técnicas relacionadas ao mesmo princípio descrito por eles acontecia de forma similar e paralela em vários lugares do mundo, motivo pelo qual este foi amplamente difundido inclusive na principal instituição de arte no Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes. Desta forma, em sintonia com as novidades tecnológicas e estéticas internacionais do século XIX, muitos artistas valeram-se (abertamente ou não) deste procedimento como auxílio para o desenho, chegando mesmo ao ponto de tornar-se habitual que ao realizar uma encomenda de retrato, os clientes remetessem sempre, por comodidade e rapidez, uma fotografia para copiar⁴⁷². Além disso, ainda de acordo com Machado, “*todos os retratos da Exposição Nacional [de 1866] foram feitos com o hibridismo da ampliação fotográfica sobre tela ou papel e depois pintados com a colaboração de um pintor. A prática generalizada da fotopintura pelos pintores e pelos fotógrafos, tanto medíocres como de grande talento, tornou-se moda na pintura de retratos*”⁴⁷³.

O procedimento automático de ampliação sobre tela foi apresentado em detalhes numa matéria anônima publicada em 1863, no periódico norte-americano “*Art Journal*”, sobre o trabalho do fotógrafo Antoine Claudet (1797-1867), pupilo de Louis Daguerre. No relato, o autor explicava o funcionamento da “Câmara Solar”, equipamento assim denominado em razão do uso da luz natural, em suas primeiras versões, para a projeção ampliada do negativo fotográfico a outros suportes (*extra-plaque*):

A Câmara Solar é equipada com uma lente acromática de doze polegadas de diâmetro, voltada para um espelho móvel refletindo o sol. Essa lente concentra uma luz intensa sobre o pequeno retrato negativo e, pela refração de uma câmara escura comum, a imagem desse negativo é lançada sobre o papel [o suporte] preparado para o retrato grande, que é colocado [...] a uma certa distância determinada pela dimensão necessária de ampliação, e em poucos minutos a imagem alargada, até onde se concernia a obra do sol, está completa [...].

⁴⁷¹ MACHADO, 2010. Op. Cit. p.236.

⁴⁷² MACHADO, 2010. Op. Cit. p.238.

⁴⁷³ MACHADO, 2010. Idem.

[Artistas] preferirão o novo processo engenhoso proposto por M. Claudet – ter o retrato em tamanho natural projetado pela câmara solar sobre sua própria tela, sem formar uma imagem permanente e sem deixar marcas, mas permanecendo enquanto durar a necessidade dos artistas de fazer o esboço de seu desenho, ou até mesmo terminar o retrato na tela sem desenhar uma única linha.⁴⁷⁴

Com a descrição apresentada, nota-se que o sistema de ampliação da Câmara Solar funcionava de forma semelhante, mas invertida, à da já conhecida câmara escura – pois, enquanto a câmara escura usualmente servia para a redução de escala dos referentes externos projetados sobre telas posicionadas em seu interior⁴⁷⁵, a câmara solar, por sua vez, fazia a ampliação de negativos que eram colocados em seu interior e então projetados sobre o suporte pictórico, no tamanho que fosse necessário. Poderíamos também fazer um comparativo com o funcionamento do fisionotrafo.

Inicialmente dependente da luz solar, o sistema da câmara solar logo foi aprimorado para o uso de lamparinas e, enfim, da energia elétrica – o que viria a facilitar ainda mais o trabalho do pintor e baratear os seus serviços. Num anúncio ilustrado norteamericano de 1880 (Fig.112), pode-se identificar a demonstração das etapas do processo de ampliação de um retrato com o uso de uma câmara à base de lamparina. Vê-se na gravura o momento da projeção de um busto masculino na tela, sendo tranquilamente copiado pelo pintor – artifício que dava a impressão de ser bastante fácil de se reproduzir em qualquer outro estabelecimento. No anúncio, o fabricante prometia os “últimos aperfeiçoamentos” da Câmara Solar (algo, imagina-se, já familiar aos estúdios) classificada em sua conveniência como uma combinação de câmara escura, lanterna mágica e câmara fotográfica.

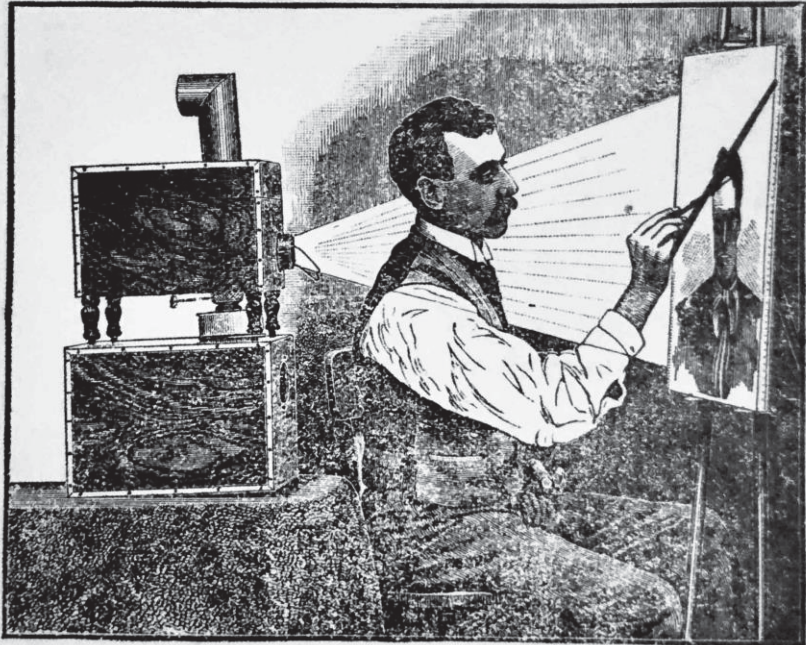
⁴⁷⁴ Tradução de: “The solar camera is furnished with an achromatic lens twelve inches in diameter, turned to a moveable mirror reflecting the sun. This lens concentrates an intense light upon the small negative portrait, and by the refraction of an ordinary camera obscura the image of that negative is thrown upon the paper prepared for the large portrait, which is placed [...] at a certain distance determined by the amount of enlargement required, and in a few minutes the increased picture, so far as the art work of the sun is concerned, is complete [...]. [Artists] will prefer the new ingenious process proposed by M. Claudet – to have the life-sized portrait thrown by the solar camera upon their own canvas, forming no permanent picture there and leaving no mark, but remaining as long as the artists’ need for them to make their drawing in outline, or even finish the portrait on the canvas without drawing a [single] line”. [HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. Photographs on canvas. In: *The painted photograph: Origins, techniques, aspirations (1839-1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1996. p.102-103.]

⁴⁷⁵ Este era o uso mais conhecido e comum da câmara escura. Porém, como pontuou Philippe Dubois: “o mesmo tipo de aparelho, que servia para captar imagens para pintá-las depois, servia igualmente para projetar sobre uma tela imagens preliminarmente pintadas ou desenhadas. Captura e difusão já estavam vinculadas, transitavam pela mesma ‘caixa’, que assim desempenhava a função de bloco transformador”. [DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9 ed. Campinas: Papirus, 2006. p.129.]

LATEST · IMPROVEMENTS.

THE SOLAR RAYON

**Is a Combination Sun or Lamp Sketching Camera, Magic Lantern
and Bromide Printing Camera all in One.**



MANUFACTURED BY

Jenne Camera Manufacturing Co.,

FORT WAYNE, IND.

Figura 112 - Anúncio de uma “Câmara Solar” para ampliações, comercializada na América do Norte em 1880.

Fonte: HENISCH & HENISCH, 1996, p.139.

Desta forma, fotografias eram amplamente reveladas e pintadas em tecido, segundo Heinz & Bridget Henisch, sendo mais populares a seda, o linho, e a tela – ela era “a escolha preferida para a pintura, simplesmente porque era o suporte tradicional do artista”⁴⁷⁶. Além do tecido, empregavam-se chacis, molduras, pigmentos e outro materiais característicos do meio pictórico, o que contribuía para velar a característica fotográfica da imagem e, por conseguinte,

⁴⁷⁶ Tradução de: “photographs on cloth were widely overpainted, no matter how originally imprinted. Silk and linen were popular, but canvas was the favorite choice for overpainting, just because it was the traditional support medium of the artist”. [HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.138]

era quase impossível descobri-la sob as mãos do pintor. Muitos trabalhos de pintura a partir de fotografias são aparentemente obras “comuns” aos olhos do observador, e por isso permanecem identificados nos acervos simplesmente como “óleo sobre tela” (e são ignorados pela historiografia, tanto da pintura como da fotografia). Quão melhor o pintor, menos denunciava-se a hibridez da imagem, mais secreto se tornava o subsídio fotográfico.

A revelação direta sobre o tecido de uma tela de pintor era praticamente o auge da interpretação antiga da fotografia como um desenho automático feito pelo lápis natural da luz. Lembremo-nos que já em sua etimologia (*phos.graphein*) o meio fotográfico definia-se desta forma. Se para Louis Daguerre, em 1839⁴⁷⁷, o daguerreótipo seria um “desenho *fotogênico*”, a partir de 1860 a Câmara Solar possibilitara a realização literal de desenhos *fotogênicos* por meio da sensibilização prévia do suporte do pintor. Se, em 1844, Fox Talbot exemplificou por meio do calótipo a ação gráfica da luz com o “Lápis da natureza”⁴⁷⁸ para a realização de “cópias quase fac-símiles” em todas as escalas “sem qualquer ajuda do lápis do artista”, o ato de imprimir desenhos pela ação exclusiva da luz foi potencializada por meio do processo “*on canvas*”.

Ora, se a fotografia já suscitara críticas justamente pelo seu automatismo e precisão (como em Baudelaire, por exemplo – crítica analisada no início deste estudo), a rejeição foi ainda mais intensa e as acusações ainda mais duras em relação à impressão sobre tela e à “pintura *fotogênica*”. Pois, segundo Vladimir Machado, “a fotografia resolvia a parte mais difícil [da arte acadêmica]: reproduzia fiel e rapidamente a fisionomia do retratado e servia como suporte para a pintura, a qual [temia-se] podia ser ‘feita por qualquer um’, sem os cinco anos de sofisticados conhecimentos artísticos no curso de “*Pintura de História*” da Academia”⁴⁷⁹. Por esse motivo, muitos artistas profissionais assumiam um sentimento maior de desdém pela pintura a óleo de uma fotografia do que pela colorização popular de *cartes-de-visite*. O pintor Victor Meirelles (1832-1903) demonstrou-se estarecido ao conhecer esta prática, talvez já bem recorrente na Academia Imperial. Quando foi jurado da Exposição Nacional de 1866 (já acima mencionada como o ápice da “moda” da fotografia sobre tela), ele proferiu um julgamento ferrenho a esses trabalhos, pois os considerava a própria decadência da pintura:

⁴⁷⁷ DAGUERRE, Louis J.M. *History and practice of the photogenic drawing: on the true principles of the Daguerreotype, with the new method of Dioramic Painting*. Trad.: Memes, J.S. Londres: Smith, Elder and Co., 1839.

⁴⁷⁸ TALBOT, William Henry Fox. *El lápiz de la naturaleza* (1844). Madrid: Casimiro, 2014.

⁴⁷⁹ MACHADO, 2010. Op. Cit. p.237.

Esta arte de retratar, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso [a regressão] da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo seus indeclináveis preceitos. Por este novo meio, conhecido pelo nome *fotopintura*, foram executados todos os retratos que ali vimos expostos entre a fotografia e que, se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor e não ao fotógrafo.⁴⁸⁰

O respeito e devoção às tradições acadêmicas era um dos principais critérios do crítico em seu julgamento sobre os trabalhos dos fotógrafos-pintores participantes da Exposição, como “Chaix & Zeferino”, e por este motivo sua recriminação ao uso do retoque e da ampliação sobre tela foi categórica, deixando bem claro que para ele estas eram práticas indignas dos pintores que delas participavam. Bem, apesar da crítica em questão, Victor Meirelles era sim um entusiasta da linguagem fotográfica, pois no mesmo documento elogiou a nitidez das paisagens de George Leuzinger (1813-1892). Por outro lado, sabe-se que apesar de sua aparente dureza frente à hibridização das duas linguagens, alguns anos mais tarde o pintor também se apropriaria da fotografia: ele próprio foi criticado na Exposição Nacional de 1872, acusado de ser incapaz de desvencilhar-se da cópia de modelos fotográficos, sendo estes “*adivinháveis*” por detrás das cabeças ampliadas dos seus retratados⁴⁸¹.

No Brasil, além de Victor Meireles, muitos outros importantes pintores acadêmicos comprovadamente também se utilizaram da ferramenta fotográfica no final do século XIX (seja por meio da cópia indireta ou da ampliação a óleo), como Almeida Júnior (1850-1899)⁴⁸², Pedro Américo (1843-1905)⁴⁸³, Pedro Weingärtner (1853-1929)⁴⁸⁴, Eliseu Visconti (1866-1944)⁴⁸⁵, Honório Esteves (1860-1933)⁴⁸⁶, entre outros. Muitos pintores que pareciam ser devotos da pureza pictórico-artesanal acadêmica “utilizavam-se das facilidades do território da fotografia [...] desde copiar e ampliar manualmente uma imagem, até a fotopintura”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁰ MEIRELLES, Victor. Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866. *Apud.* MACHADO, 2010. Idem.

⁴⁸¹ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

⁴⁸² FERREIRA, Cláudio; ROSSI, Elvio; KAMPMANN, Helen; SILVA, Marcelo; FROZZA, Marília. *A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n.2, jul./dez. 2013. Disponível em: <dezenovevinte.net/obras/retratos_familia.htm>.

⁴⁸³ MACHADO, Vladimir. *A fotografia na pintura da Batalha do Avahí (Paraguai) de Pedro Américo: A obsessão de representar com realismo o movimento*. Latitudes, n°23. Abr. 2005.

⁴⁸⁴ PAULITSCH, Vivian. *As influências na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <dezenovevinte.net/artistas/pw_vp_influencias.htm>.

⁴⁸⁵ SERAPHIM, Mirian Nogueira. O uso da fotografia na criação da obra de Visconti. In: *XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e sentidos da História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012. Disponível em: <cbha.art.br/coloquios/2012/anais/asnl/mirian_nogueira.pdf>.

⁴⁸⁶ GIANNETTI, Ricardo. O ateliê de pintura de Honório Esteves. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosângela (Orgs.). *Oitocentos: O Ateliê do Artista*. Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET RJ, 2017.

⁴⁸⁷ MACHADO, 2010. Op. Cit. p.239.

Ou seja, como apontado no manual do fotógrafo norteamericano George Bucher Ayres (1829-1906), apesar de dificilmente reconhecerem isto, mesmo artistas de primeira categoria usavam a foto como um subsídio importante (mas secreto) para o desenho, com o pretexto de que ao fazê-lo economizava-se um valioso tempo para o modelo⁴⁸⁸. Numa matéria do periódico “*Humphrey’s Journal*”, o colunista apresentou o método argumentando que, entre os seus principais benefícios, “tanto tempo e trabalho poderiam ser poupados para o pintor, assim como para o modelo, se uma impressão fotográfica perfeita pudesse ser feita sobre a tela preparada [...] de uma maneira indelével. E então qualquer artista, até mesmo um pintor comum, poderia produzir uma imagem perfeitamente semelhante e satisfatória com baixo custo de tempo e trabalho”⁴⁸⁹. No entanto, recomendava-se sempre aos clientes que fizessem suas encomendas apenas com pintores ou fotógrafos de ampla qualidade “artística”, pois era evidente que a estranheza híbrida das “*pinturas fotogênicas*” também poderia decepcionar – e muito – em seu resultado final.

A pintura realizada por observação presencial era de lenta execução e permanecia reservada às camadas mais nobres e ilustres da população; por outro lado, se ao artista coubesse apenas a aplicação da cor sobre uma figura já preexistente, “isso diminuiria seu trabalho pela metade, baratearia os custos, aumentaria os lucros”⁴⁹⁰, garantindo a procura de comitentes em uma proporção maior.

A apropriação da nova tecnologia da fotografia ampliada sobre tela de pintor, a qual ficava oculta sob a pintura a óleo, mantinha a subjetividade expressiva da mão do artista, a aparência fiel do retratado, a rapidez na execução, e o mais importante para sobreviver: a satisfação da clientela e a garantia de novas encomendas.⁴⁹¹

Tratava-se de outra grande vantagem, portanto, a favor da ampliação a óleo sobre tela, pois “mesmo com a crescente popularização da fotografia, o retrato executado a óleo mantinha uma aura de respeito e nobreza. Considerada uma obra personalizada, tinha status privilegiado no imaginário da época”⁴⁹². Desta forma, com a possibilidade da ampliação de imagens,

⁴⁸⁸ Tradução de: “even artists of first-class standing do use photography, variously applied, as an important (but secret) help to their drawing and lighting, begging excuse, however, on the ground that, in so doing, it saves valuable time to the sitter! – which is, so far, undoubtedly true.” [AYRES, 1883. *Apud.* HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.104.]

⁴⁸⁹ Tradução de: “So much time and labor could be saved to the painter, as well as to the sitter, if a perfect Photographic impression could be taken upon the prepared canvas [...] in an indelible manner. And then any artist, even an ordinary sign painter, can produce a perfect likeness and satisfactory picture at a small expense of time and labor”. [TOWLER, John. 1866. *Apud.* HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.148-149]

⁴⁹⁰ FABRIS, 1991. Op. Cit. p.182.

⁴⁹¹ MACHADO, 2010. Idem.

⁴⁹² CORRÊA, 2009. Op. Cit. p.8.

expandia-se também a possibilidade de satisfazer o desejo da burguesia em ser retratada pela mão singular de um pintor, a preços relativamente mais acessíveis (pois ainda dispendiosos para a maior parte da população). Para Sergio Miceli, as encomendas de retratos tiveram um papel primordial na sinalização das pretensões de posicionamento na hierarquia social da elite brasileira, por meio da projeção e prestígio social possibilitados pela elaboração de autoimagens que seguiam os padrões de gosto e modelos de excelência social europeus que procuravam internalizar⁴⁹³.

Ora, a prática das ampliações fotográficas por Alfredo Andersen, e a parceria firmada com os Volk no início do século XX, estão incluídas neste bojo que compreendeu as aproximações entre os serviços fotográficos e pictóricos, mundialmente. No Paraná, o sentimento de modernidade das elites locais se manifestaria também por meio do interesse pela imagem, o que contribuiu para o deslumbramento com as técnicas oferecidas pelos profissionais imigrantes europeus que buscavam estabelecer seus ofícios na capital e em Paranaguá⁴⁹⁴.

se os fotógrafos Anna, Adolpho e Fanny, nos primórdios da inauguração do estúdio [Volk], firmaram-se na cidade graças ao fluxo da clientela germânica, também é verdade que eles se tornaram fotógrafos “estabelecidos” pela preferência que gradativamente não apenas a elite curitibana germânica lhes concedeu, mas também as renomadas famílias da sociedade receptora [...]. São os fotografados em seus perfis sociais que chamam a atenção e tornam o estúdio Volk peculiar, assim o estúdio não foi apenas um espaço comercial, foi também, para a época, um espaço de sociabilidade, visibilidade e promoção social.⁴⁹⁵

A preferência pelo Estúdio Volk não se dava apenas pelo valor simbólico atribuído aos retratos ou pela expectativa da promoção social, mas também pela equiparação dos seus serviços em relação aos estabelecimentos europeus no mesmo período, e pela renovação constante de equipamentos e recursos de ponta, os quais eram sempre anunciados aos clientes nos jornais. Em 1889, por exemplo, os Volk sinalizaram no “Dezenove de Dezembro” a aquisição de um novo e importante equipamento para a realização de diferentes modalidades de ampliações fotográficas:

⁴⁹³ MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.13.

⁴⁹⁴ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.88.

⁴⁹⁵ SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2010. p.214-215.



**GALERIA
PHOTOGRAPHICA**

e pintura de retratos a óleo de diversas maneiras,
DE H. A. VOLK.

Pela aquisição de um aparelho de augmento novamente construido e melhorado por F. SCHMIDT & HAUSCH (Berlim) com lenticulares de 23 centm. : diam. ; iluminação á gaz explosivo com queimador de circon do professor DR. LINNEMANN, como também com auxilio de um perfeito pintor de retratos, este estabelecimento está habilitado a produzir retratos sobre pannos de linho, pintados a óleo, pastel, crayon, e photographar com summa fidelidade natural os retratos de pessoas fallecidas ou tirados novamente em todos os tamanhos até o natural, em busto ; com garantia da perfeição e durabilidade a preços mais baratos, desde 25\$ até 50\$000, conforme a perfeição do retrato original e execução do trabalho.

Retratos pequenos relativamente mais baratos.

Tomo a liberdade de chamar a attenção do respeitavel publico para a nossa exposição de retratos feitos, em casa de negocio do Sr. Coelho, rua da Imperatriz, assim como tomar conhecimento e servir se da GALERIA PHOTOGRAPHICA novamente construida neste estabelecimento.

Figura 113 – Anúncio do Estúdio Volk em 1889, no jornal “Dezenove de Dezembro”.⁴⁹⁶

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁹⁶ Transcrição do anúncio: "Galeria Photographica e pintura de retratos a óleo de diversas maneiras, de H.A. Volk. Pela aquisição de um aparelho de augmento novamente construido e melhorado por F. Schmidt & Hausch (Berlim) com lenticulares de 23 cent. diamt., iluminação à gaz explosivo com queimador de circon [sic] do professor Dr. Linnemann, como também com auxílio de um perfeito pintor de retratos, este estabelecimento está habilitado a produzir retratos sobre pannos de linho, pintados a óleo, pastel, crayon, e photographar com summa fidelidade natural os retratos de pessoas fallecidas ou tiradas novamente em todos os tamanhos até o natural, em busto; com garantia da perfeição e durabilidade a preços mais baratos, desde 25\$ até 50\$000, conforme a perfeição do retrato original e execução de trabalho. Retratos pequenos relativamente mais baratos. Tomo a liberdade de chamar a attenção do respeitavel publico para a nossa exposição de retratos feitos, em casa de negocio do Sr. Coelho, rua da Imperatriz, assim como tomar conhecimento e servir se da Galeria Photographica novamente construida neste estabelecimento." [DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1889, p.4. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>]

No anúncio (Fig.113), além do destaque à representação da fachada do estabelecimento (gravura sobre a qual já abordamos anteriormente) o tema central apresentado versava não a respeito dos serviços tradicionais de um estúdio, mas sim da presença de uma outra categoria de retratos “artísticos” possibilitados pelo inovador “*aparelho de aumento*” recém adquirido e também pela presença notável de um “perfeito pintor de retratos” entre seus colaboradores. Com estas duas novidades listadas, o estúdio estaria então habilitado a produzir retratos “aumentados” diretamente sobre tecido de linho, “com *summa* fidelidade [...] em todos os tamanhos até natural” e pintados a óleo “com garantia da perfeição”.

Esta foi a segunda etapa de publicação deste mesmo anúncio, inicialmente veiculado na “Gazeta Paranaense” em dezembro de 1888⁴⁹⁷. O aparelho em questão, uma versão da Câmara Solar à base de um iluminador gasoso (fase intermediária entre a luz natural e a luz elétrica), era realmente uma novidade no mercado fotográfico, inclusive a nível internacional, pois naquele mesmo ano foi publicado no periódico norteamericano “*The Philadelphia Photographer*” uma breve notícia sobre o lançamento deste equipamento específico, pela empresa berlinesa Schmidt & Häusch. Para o editor da publicação, Edward Wilson, o diferencial do aparelho era a potência da iluminação e o melhor ajuste do foco com a lente ajustável, mantendo-se boa nitidez dos traços fisionômicos.

Numa das últimas sessões da *Sociedade de Berlim para o Avanço da Fotografia*, entre os vários processos discutidos, estava o novo aparelho de ampliação de zircônia. A real novidade nesse aparato é o queimador construído pelo Prof. Linnemann – neste, ambos os gases, carbono e oxigênio, são misturados imediatamente ao sair do queimador, e além disso, o uso da rocha zircônia como um iluminador é novo [...]. Esse aparelho é vendido pela firma de Schmidt & Häusch, e o último senhor chamou a atenção da Sociedade para o fato de que a posição da lente iluminadora deve ser alterada de acordo com o foco maior ou menor da cabeça aumentada, e que as suas lentes iluminadoras são ajustáveis.⁴⁹⁸

Com a aquisição deste, o verbete “*augmentação em tella*” passou então a constar como uma das especialidades do Estúdio Volk, tanto no verso brasonado de *cartes-de-visite* quanto

⁴⁹⁷ GAZETA PARANAENSE, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1888, p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>

⁴⁹⁸ Tradução de: “At one of the late sessions of the Berlin Society for the Advancement of Photography, among various processes discussed, was the new zirkonlight enlarging apparatus. The really new thing in this apparatus is the burner constructed by Prof. Linnemann - in this, both of the gases, carbon and oxygen, are mixed immediately upon leaving the burner, and besides, the use of zirkon earth as an illuminating body is new [...]. This apparatus is sold by the firm of Schmidt & Häusch, and the latter gentleman called the attention of the Society to the fact that the position of the illuminating lens must be altered according as the enlarged head has a longer or shorter focus, and that his illuminating lenses are adjustable.” [THE PHILADELPHIA PHOTOGRAPHER. Vol.XXV, Nº316. 18 Fev.1888. p.101. Disponível em: <archive.org>]

nos seus recibos. Vale mencionar que a ampliação sobre tela foi um formato presente também no repertório de muitos outros fotógrafos, inclusive em Curitiba, como Hugo Barthels, que fazia “*aumentações* até tamanho natural, aquarelas, etc”⁴⁹⁹, e os irmãos Weiss, que anunciaram suas “*planotypias e pigmente em todas as côres, quadros à aquarella e à oleo até o formato natural*”⁵⁰⁰, indicando ainda a (breve) parceria com o pintor e fotógrafo alemão José Ruhland⁵⁰¹. Porém, estes outros fotógrafos da cidade – que, sabemos, foram pupilos dos Volk – apenas adquiriram o aparelho de ampliação uma década depois.

Vale reforçar, ainda em relação ao anúncio do Estúdio Volk sobre as ampliações em tela pintadas a óleo, a vaga menção à presença de um exímio pintor de retratos como funcionário colaborador. Mesmo não havendo indícios concretos de quem poderia ter sido esse pintor em 1889, pelo menos a partir de 1902 aventa-se que este tenha sido Andersen, pois foi o ano em que o pintor instalou-se junto ao Estúdio na Rua Marechal Deodoro. Coincidentemente, aquele também foi o ano em que Mariano de Lima deixou a cidade (seria isto o indício de uma substituição entre profissionais?). É plausível supor uma associação anterior a 1902 entre Mariano e os Volk porque, como vimos anteriormente, no mesmo período de funcionamento do estúdio, o pintor anunciava nos jornais a sua disponibilidade como retratista – e realizou algumas obras a partir de fotos, como o retrato do Barão do Serro Azul, sobre o qual trataremos adiante. Adiciona-se a isto o fato dos fotógrafos conhecerem o pintor, o que é comprovado pela presença de um *carte-de-visite* do mesmo, feito pelo estúdio. Vale também recordar que antes de mudar-se para a capital, Andersen já conhecia a cidade, admirava o trabalho de Mariano de Lima e estava familiarizado com as fotografias do Estúdio Volk, pois já as utilizava como referência para a pintura de retratos encomendados, os quais foram sua principal fonte de renda, desde 1892.

O principal indício da parceria entre Andersen e os Volk está registrada em recibos do Estúdio, arquivados por Romário Martins na ocasião das encomendas feitas para a pinacoteca do Museu Paranaense. No recibo datado de 1906 (que contabilizava pedidos enviados ao Estúdio Volk nos meses de janeiro a agosto daquele ano) entre outros serviços encontra-se um pedido de “*augmento*” em tela – aliás, a primeira especialidade anunciada nessa versão de recibo (Fig. 114).

⁴⁹⁹ ALMANACH DO PARANÁ, Ano VI. Annibal Rocha & Comp. 1903. p.315. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>

⁵⁰⁰ DIARIO DA TARDE, Ano II, Nº325, 8 Mai. 1900. p.1.; A REPÚBLICA, Ano XV, Nº102, 11 Mai. 1900. p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>

⁵⁰¹ Segundo Boris Kossoy, a parceria teria durado apenas um ano, pois em 1904 ele já tinha seu próprio estabelecimento em Ponta Grossa e em 1909 oferecia fotografias e pinturas em Florianópolis. [KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002. p.282.]

1 aumento, 12 Cartões (Tela)

Curitiba, 1 de Setembro de 1906

Ilmo. Sr. Romário Martins Dene

PHOTOGRAPHIA VOLK

54 - RUA QUINZE DE NOVEMBRO - 54

AUGMENTAÇÕES executadas a Oleo ou Photographia de cartão de visita
 até TAMANHO NATURAL
 PERFEIÇÃO GARANTIDA

Premiado nas Exposições do Paraná com MEDALHAS DE OURO
 Conserva-se as chapas para reproduções.

M. 319

Janéis	21	15 retratos 13x18	a' 1.500	22.50
Abril	10	1 aumento, 12 Cartões (Tela)		+ 15.00
Julho	16	4 cartões 13x18	a' 200	8.00
"	28	30 retratos para postais	a' 1.000	+ 30.00
Agosto	20	12 " 13x18	a' 1.500	18.00
			<i>9/2</i>	89.300

Museu Paranaense
 Seção de História

Figura 114 – Recibo do Estúdio Volk com encomendas do Museu Paranaense. Set. 1906.

Fonte: Museu Paranaense⁵⁰²

⁵⁰² Os recibos apresentados nesta pesquisa encontram-se originalmente em um tomo encadernado junto aos documentos institucionais do Museu Paranaense referentes ao período, e, por este motivo, parte da lateral esquerda destes foi comprometida.

O pedido de Romário Martins, diretor do Museu Paranaense entre 1902 e 1928, envolvia a execução de imagens fotográficas em formato postal e retratos (provavelmente em estilo *cabinet*⁵⁰³) para uso institucional e acervo do museu, além da ampliação em tela de um retrato, possivelmente de Francisco Xavier da Silva (1838-1922)⁵⁰⁴. Político castrense, Xavier da Silva guardou boa reputação entre os pares republicanos. Dentre seus muitos mandatos, seja como presidente da província, ou como senador, teve relevante papel na política de imigração, e junto a Andersen, foi responsável pela bolsa de estudos dada ao Lange de Morretes para estudar em Munique. Em 1900, o Museu Paranaense tinha em sua homenagem uma sala batizada com o nome Xavier da Silva⁵⁰⁵. Por todos os motivos aqui levantados, Romário Martins, claramente um admirador, teria muitos motivos para considerar relevante a encomenda de vários retratos do político – o qual foi homenageado pelo menos três vezes (pois há três retratos seus, por Andersen, na coleção do Museu Paranaense).

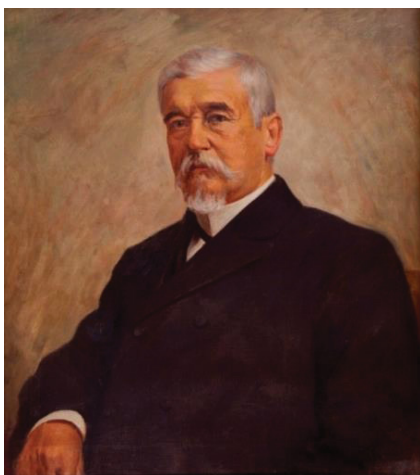


Figura 115 - Alfredo Andersen. “Francisco Xavier da Silva”. Óleo sobre tela. 74x65cm. N.d.
Fonte: Museu Paranaense

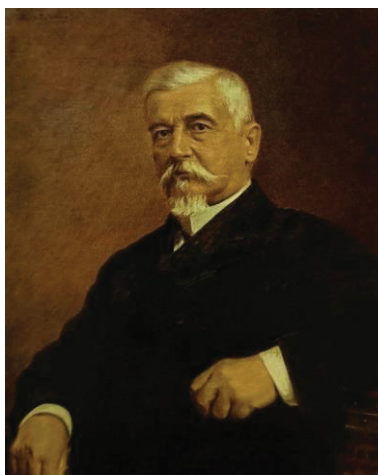


Figura 116 - Alfredo Andersen. “Francisco Xavier da Silva”. Óleo sobre tela. 75x60cm. N.d.
Fonte: Museu Paranaense



Figura 117 - Alfredo Andersen. “Francisco Xavier da Silva”. Óleo sobre tela. 150x130cm. c.1922.
Fonte: Museu Paranaense

Com relação aos imagináveis procedimentos envolvidos na execução das ampliações encomendadas, há uma dupla probabilidade sobre a procedência das fotos originais. Pois existiria, primeiramente, a chance do empréstimo de um retrato fotográfico do personagem

⁵⁰³ O formato *cabinet portrait* era muito parecido com um *carte-de-visite*, porém com dimensões maiores, semelhantes às indicadas no recibo (13x18cm).

⁵⁰⁴ Apesar de terem existido outros “Xavieres” ilustres no Paraná, considero que o homenageado em questão seja este, pois corresponde às pinturas presentes no acervo do museu. Outro Xavier (Luiz Antonio) foi pintado por Andersen em Paranaguá, e esta pintura também parece ter sido realizada com o processo de ampliação sobre tela. (Fig.121).

⁵⁰⁵ LEÃO, Agostinho Ermelino de. *Guia do Museu Paranaense*. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1900. p.16.

requerido ao pintor, já pertencente ao cliente; ou, mais facilmente, a utilização de uma fotografia do próprio Estúdio Volk, o qual arquivava todos os seus negativos para a ocasião de encomendas posteriores – como esta. Observando as pinturas que retratam Xavier da Silva (Figs.115 a 117), nota-se que as três são muito semelhantes, quase idênticas, mas as fisionomias parecem levemente diferentes, mais por efeito do tratamento pictórico do que por qualquer discrepância no desenho. As figuras são quase recortes umas das outras. Essa semelhança era valorizada como uma qualidade consistente do desenho fisionômico do artista, mas vale considerar que o uso da foto como modelo permitia a ele a possibilidade de alcançar essa característica de forma mais objetiva. O fato do terceiro retrato ser datado da década de 1920 e ter dimensões maiores leva a crer que a encomenda em questão seja uma das duas primeiras pinturas. Dentre elas, a do meio parece mais *fotogênica* do que a primeira, com pinceladas mais soltas, porém, talvez a primeira imagem tenha sido realizada antes, pois aparenta que a partir da representação dela foram feitas as adições da mão e depois do corpo nas outras imagens, e não o contrário. É possível que essas adições tenham sido feitas por meio de quadrículas, da ampliação complementar de outros negativos ou, logicamente, de uma sessão de pose.

De acordo com Cintia Carneiro⁵⁰⁶, no ano de 1906 (mesma data do recibo) uma das maiores preocupações demonstradas por Romário Martins foi a remodelação do acervo do Museu Paranaense, especialmente com a intenção de adotar um caráter mais científico e demonstrar a prosperidade da instituição em sua gestão. Desta forma, houve um aumento de toda a coleção, pela aquisição de novos itens e reorganização do formato expositivo, para que se despertasse o interesse dos visitantes. Uma significativa parcela deste novo acervo se constituía dos retratos de figuras ilustres (como Vicente Machado, Generoso Marques, Santos Andrade, Nestor Vítor, Francisco Negrão, Manoel Ricardo Carneiro, Cândido de Abreu), “numa espécie de panteão dos personagens paranaenses importantes”⁵⁰⁷. Desta forma, é plausível supor que já fosse constante a encomenda de retratos ampliados em tela – especialmente considerando-se a duradoura amizade entre Andersen e Martins – hipótese que é reforçada pelas encomendas presentes também no recibo de 1913 (Fig.118). Tal pedido não foi realizado em nome de Martins diretamente, mas do Museu Paranaense, e nele constam mais duas ampliações sobre tela, que seriam os retratos de Marins Camargo e Carlos Cavalcanti (ambas as pinturas são assinadas por Andersen). O recibo foi emitido por Julio Leite, genro de Fanny Volk e também funcionário do estúdio fotográfico.

⁵⁰⁶ CARNEIRO, Cintia. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná*. Curitiba: SAMP, 2013. p.113.

⁵⁰⁷ CARNEIRO, 2013. Op. Cit. p.109.

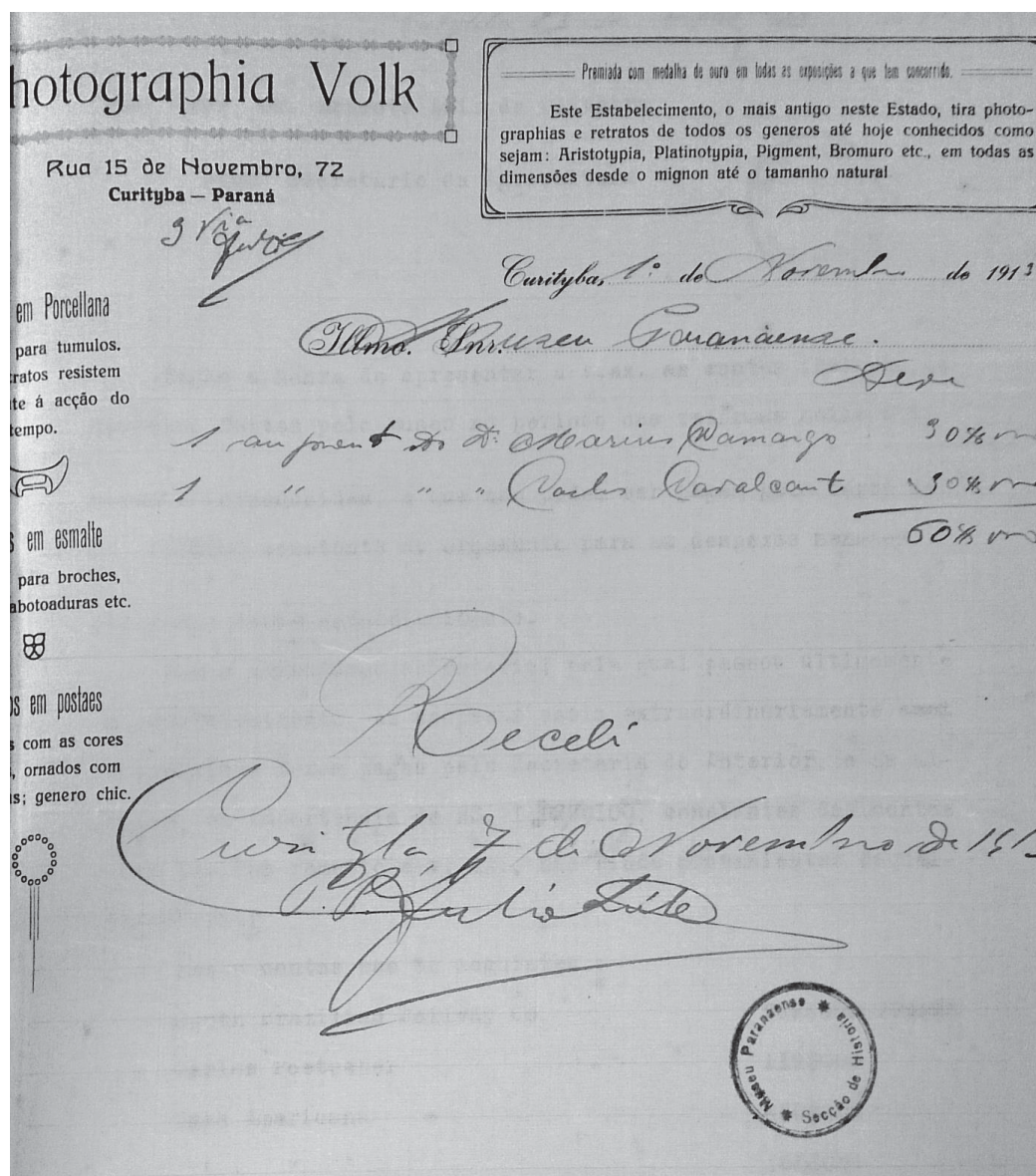


Figura 118 - Recibo do Estúdio Volk com encomendas do Museu Paranaense. Nov. 1913.

Fonte: Museu Paranaense

Em comparação com o pedido feito em 1906, os retratos encomendados em 1913 foram mais onerosos, pois o preço de cada ampliação a óleo foi dobrado (de 15\$000 para 30\$000). No entanto, sabe-se que o custo de cada pintura dependia do tamanho da tela e da qualidade do retrato fotográfico original, pois no anúncio de 1889, onde divulgou-se o serviço, foi informada uma gama de preços que ia de 25\$000 a 50\$000⁵⁰⁸. Este ponto é relevante para compreendermos o espaço que o trabalho de Andersen ocupava no estúdio e na cidade. Pois, se compararmos o preço de seus retratos em relação às fotos dos Volk, conclui-se que apesar das ampliações a óleo serem menos acessíveis às classes mais baixas (comparativamente a formatos de maior circulação, como os *cartes-de-visite*) e terem um valor simbólico diretamente atrelado às suas presenças nos salões

⁵⁰⁸ DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1889, p.4. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>]

dos palacetes e das instituições públicas, ainda assim o preço delas estava muito aquém do custo de uma pintura a óleo tradicional (de uma “obra de arte”). Um conjunto de 15 postais comprado pelo Museu Paranaense em 1906 custaria o mesmo que uma ampliação em tela do Andersen. Este dado nos leva a entender duas questões: o fato de que, para o pintor, estes retratos eram provavelmente muito menos significativos, e considerados trabalhos apenas comerciais, em comparação à sua obra artística; e também que para ele o valor embolsado por cada ampliação era muito menor do que os honorários normalmente recebidos por obras requisitadas diretamente a ele. No mesmo ano de 1906, por exemplo, Andersen recebeu três pagamentos num montante elevado de 2:000\$000 (dois contos de réis) por parte do retrato de Vicente Machado⁵⁰⁹. Tratava-se de uma imagem de corpo inteiro, com grandes dimensões (250x146cm), em “tamanho natural”. Ainda que fotos tivessem sido utilizadas para que a fisionomia fosse incorporada ao desenho com maior precisão, no caso deste e outros retratos não consignados com o Estúdio, é possível que o pintor não se eximisse da pose, por exemplo, e de outras liberdades poéticas (como a incorporação de elementos alegóricos), o que era inviável nas ampliações reveladas sobre tela – e eram estas possibilidades que tornavam a pintura mais valiosa. Pois, segundo Miceli,

para sua fatura o artista mobiliza não apenas seus próprios conhecimentos, sentimentos e emoções, deixando-se ainda impregnar em alguma medida, aliás bastante desigual conforme as circunstâncias, dos pleitos e insinuações dos clientes [...]. Cada retrato evidencia um arranjo extinto dessas energias sociais liberadas durante sua fatura, ora fazendo prevalecer o teor oficial ou oficioso da encomenda institucional, ora dando vazão aos experimentos estéticos do artista, ora dando feição aos fantasmas, desejos e censuras dos retratados, quase sempre assumindo os teores de sua consistência visual em meio ao emaranhado contraditório desses investimentos particulares e institucionais⁵¹⁰

Desta forma, ainda em relação às comparações existentes entre o procedimento de encomendas de obras de arte e os retratos consignados com o Estúdio, é preciso refletir também sobre a diferenças na dinâmica paralela entre esses profissionais e sua clientela nas duas situações. Pois – como exposto por Miceli em sua análise sobre as encomendas retratísticas de Portinari – se as sessões de pose no ofício do retratista pressupunham uma espécie de contrato silencioso de cumplicidade entre retratante e retratado, no qual negociava-se “um repertório de atributos e

⁵⁰⁹ O conjunto desses três recibos encontra-se no anexo 29. Segundo Corrêa, o pagamento dos retratos era flexível e permitia parcelamentos, como no caso do consórcio “ação entre amigos”, para facilitar o acesso às obras de arte. Este é um dos motivos pelos quais a autora concluiu que não é possível precisar se o conjunto de recibos referentes a estes pagamentos está relacionado a uma pintura apenas, ou a três. Porém, como todos estão datados de 1906, considero que se referem sim à mesma pintura, desta data. [CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.102;118.]

⁵¹⁰ MICELI, 1996. Op. Cit. p.23.

desqualificações, de deveres e poderes, de presenças e ausências, de máscaras e parentescos”⁵¹¹; no caso específico das ampliações diretas sobre tela, ao contrário, esta negociação era sublimada. Pois numa encomenda de ampliação, o contato entre cliente e pintor era reduzido ou inexistente, já que o pedido seria realizado por intermédio dos funcionários do estúdio. Nesse caso, a tarefa de articular “de um lado, os reclames e apelos dos retratados com vistas à modelagem de imagens ajustadas às suas necessidades de afirmação erótica, estética, e política, numa palavra, de todas as dimensões mobilizadas pela existência social [e] de outro lado, a oferta de procedimentos, soluções e linguagens”⁵¹², ficava então por conta dos próprios estúdios fotográficos, os quais se utilizariam de todas as ferramentas para representar seus clientes da forma mais atraente possível, partindo inclusive de referências estéticas da própria pintura, como já observamos anteriormente. Portanto, para o pintor o impacto dessa negociação de expectativas era indireto, à revelia da adoção da foto de referência e condencedência aos seus retoques prévios. Ou seja, ele recebia a tarefa de seguir a fisionomia à risca, com pequenos melhoramentos cortesões, e agregar uma fatura acadêmica, ao gosto da elite, sem muitas expectativas de originalidade.



Figura 119 – José Vasques. “Luiz A. Xavier”. Carte de visite. 189-.

Fonte: Museu Paranaense



Figura 120 - Estudo digital comparativo das diferenças entre a fotografia e a pintura de Luiz Xavier.

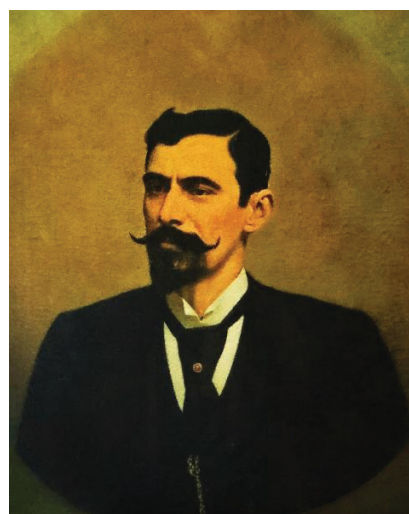


Figura 121 - Andersen. “Coronel Luiz A. Xavier”. 85x77cm. 1898.

Fonte: GRAÇA, 2010, p.82.

Para discutir esta questão, podemos debruçar-nos sobre a produção retratística de Andersen, onde encontram-se muitas pinturas facilmente identificáveis como réplicas exatas de fotos, como é o caso do retrato do político Luiz Antônio Xavier (1856-1933). Na obra (Fig.121), há forte indício do auxílio de um aparelho ótico para ampliação, pois o desenho realizado sobre a tela é a reprodução idêntica da imagem presente no *carte-de-visite* (Fig.119) do fotógrafo José Gonçalves

⁵¹¹ MICELI, 1996. Op. Cit. p.18.

⁵¹² MICELI, 1996. Op. Cit. p.21.

Vasques (que atuou brevemente em Curitiba, na década de 1890). Além disso, se realizarmos uma sobreposição das duas imagens, é possível identificar com bastante clareza os vários pontos de semelhança entre elas, além das pequenas modificações e “melhoramentos” providos na tradução do pintor: há uma diferença sutil no contorno do cabelo, com reforço angular no topete; correção da inclinação da gravata; e, principalmente, o alargamento dos ombros (Fig.120).

De acordo com o levantamento de Amélia Siegel Corrêa, a maior parte dos retratos de Alfredo Andersen foi realizada por meio de alguma associação com a fotografia, já que “ora vemos que ela serviu como esboço para a posterior pintura, ora tem-se a impressão de que [a obra pictórica] se trata de uma fotopintura”⁵¹³. Dentre os retratos analisados pela autora⁵¹⁴, delinearam-se três categorias interpostas e com diferentes funções, porém unidas pela característica *fotogênica*: O primeiro grupo de retratos analisados refere-se às encomendas oriundas do campo político regional e nacional, as quais ocupariam especialmente as paredes de repartições públicas e a pinacoteca do Museu Paranaense; a segunda categoria é a dos retratos feitos para a troca de favores e sociabilidade com figuras influentes da elite estabelecida, os grandes engenheiros, intelectuais, barões, etc; por fim, a autora pontuou também o caráter relevante de homenagem⁵¹⁵ direcionado a diversos personagens ilustres da época. Independente da categoria à qual os retratos abalisados encontra-se, todos contém algumas características que reforçam a identificação de Andersen como um pintor vinculado ao estúdio fotográfico e frequente praticante dos procedimentos de ampliação.

Segundo Corrêa, essas práticas pareciam ser bem recebidas pela clientela, a qual tinha como critério maior a parença fisionômica nas pinturas, especialmente em relação aos indivíduos já falecidos ou geograficamente distantes, como o Presidente da República. Ora, se os pintores retratistas brasileiros já estavam acostumados a receber fotografias como auxílio para o desenho, como mencionado, não era exatamente uma novidade que Andersen fosse cobrado por essa característica, apesar (ou talvez em razão) do pintor operar em um meio bastante incipiente, onde não havia uma cultura estética suficientemente sofisticada que impusesse uma demanda retratística elaborada⁵¹⁶. Além disso, ressalta-se que a possibilidade de conjurar esses indivíduos invisíveis por meio de seu registro objetivo era fundamental (e suficiente) para levar ao cotidiano e imaginário da cidade, ainda que imaterialmente, as suas ilustres presenças⁵¹⁷.

⁵¹³ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.97.

⁵¹⁴ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.91.

⁵¹⁵ Como por exemplo o retrato de Carlos Gomes, no anexo 30, sobre o qual não há indícios de uma encomenda.

⁵¹⁶ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.103.

⁵¹⁷ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.98.



Figura 122 - Foto oficial de Floriano Peixoto. N.d
Fonte: Galeria de Presidentes (Planalto.gov)⁵¹⁸



Figura 123 - Alfredo Andersen. “Floriano Peixoto”. N.d.
Fonte: Câmara Municipal de Paranaguá (GRAÇA, 2010)

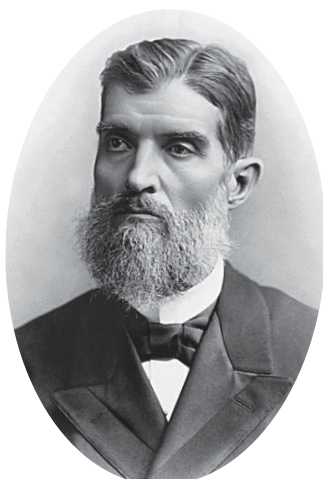


Figura 124 - Foto oficial de Prudente de Moraes. N.d
Fonte: Galeria de Presidentes (Planalto.gov)

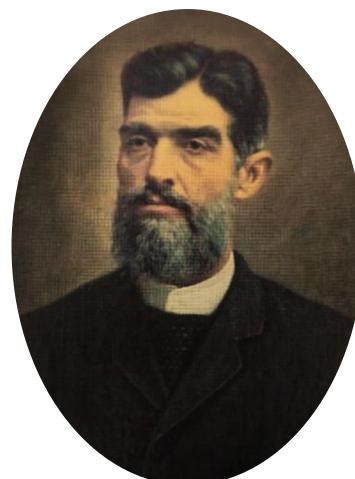


Figura 125 - Alfredo Andersen. “Prudente de Moraes”. c.1897.
Fonte: Câmara Municipal de Paranaguá (GRAÇA, 2010)



Figura 126 - Foto oficial de Campos Sales. N.d
Fonte: Galeria de Presidentes (Planalto.gov)



Figura 127 - Alfredo Andersen. “Campos Sales”. N.d.
Fonte: Câmara Municipal de Paranaguá (GRAÇA, 2010)

⁵¹⁸ Disponível em: <www2.planalto.gov.br/conheca-a-presidencia/acervo/galeria-de-presidentes>. Acesso: 3 jun. 2018.



Figura 128 - Foto oficial de Rodrigues Alves. N.d.
Fonte: Galeria de Presidentes (Planalto.gov)



Figura 129 - Alfredo Andersen. “Rodrigues Alves”. N.d.
Fonte: Câmara Municipal de Paranaguá (GRAÇA, 2010)



Figura 130 - Foto oficial de Afonso Pena. N.d.
Fonte: Galeria de Presidentes (Planalto.gov)

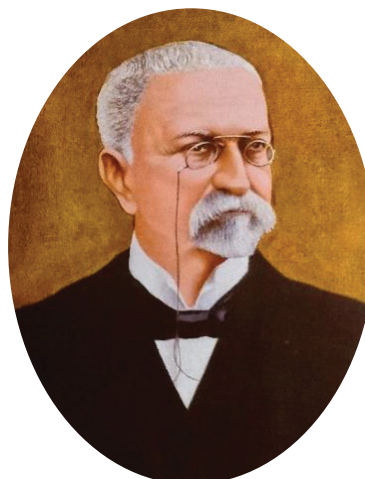


Figura 131 - Alfredo Andersen. “Afonso Pena”. N.d.
Fonte: Câmara Municipal de Paranaguá (GRAÇA, 2010)



Figura 132 - Foto oficial de Nilo Peçanha. N.d.
Fonte: Galeria de Presidentes (Planalto.gov)



Figura 133 - Alfredo Andersen. “Nilo Peçanha”. N.d.
Fonte: Câmara Municipal de Paranaguá (GRAÇA, 2010)

Na Câmara Municipal de Paranaguá encontram-se várias pinturas em caráter oficial de Andersen, encomendadas provavelmente desde a sua chegada ao Paraná, como o retrato de Dom Pedro II e os retratos dos nove primeiros Presidentes da República: Marechal Deodoro da Fonseca (mandato entre 1889-1891); Marechal Floriano Peixoto (entre 1891-1894); Prudente de Moraes (entre 1894-1898); Campos Sales (entre 1898-1902); Rodrigues Alves (entre 1902-1906); Afonso Pena (entre 1906-1909); Nilo Peçanha (entre 1909-1910); Hermes da Fonseca (entre 1910-1914); Venceslau Brás (entre 1914-1918). Todas estas imagens foram realizadas a partir de fotos de referência, notadamente as nominadas “fotografias oficiais” destes políticos – em alguns casos não é possível precisar qual teria sido exatamente a foto original, mas os detalhes fisionômicos idênticos já corroboram para a identificação de uma referência direta (seja a partir da imagem oficial ou de suas variações). Estas fotos oficiais eram feitas com o exato objetivo de se fazer circular e reproduzir por outros meios (por exemplo, como efígies nas cédulas de Réis), inclusive pela pintura de gabinete, como uma forma do governante se fazer ver e conhecer nacionalmente.

Sobre a questão das pinturas de gabinete, Sergio Miceli considerou que na representação de Getúlio Vargas por Cândido Portinari (1903-1962), a qual foi encomendada pelo então presidente do Banco do Brasil para ficar exposto em seu gabinete pessoal, “tratava-se de um cromo [inequivocamente promocional] concebido para atender funções cerimoniais: em lugar da fotografia oficial emoldurada, uma tela a óleo assinada pelo retratista de maior prestígio nos círculos dirigentes”⁵¹⁹. No processo da tradução da *fotografia oficial* em uma *pintura oficial*, criava-se uma representação fetichizada, maquiada da aura artística. Ou seja, apesar da presença da fotografia, o retrato a óleo “se manteve indispensável para algumas finalidades, entre elas, ocupar as paredes das repartições públicas”⁵²⁰, e a busca pela autoimagem da elite política em Paranaguá andava *pari passu* à homenagem aos governantes do Rio de Janeiro. As obras pretendiam-se próximas aos padrões europeus, especialmente na função oficiosa, porém, “derrapavam” nas roupas escuras e fechadas e na fragilidade do juízo de gosto que cingia os critérios da elite local⁵²¹. Desta forma, havia uma certa estranheza no aspecto desses retratos, como se fosse realmente possível “adivinhar-lhes” a base fotográfica, especialmente pela silhueta recortada do fundo neutro, prejudicando a profundidade do quadro, e pela economia gritante de camadas de cores e tratamento de volume na pintura, condições infames mas necessárias para a execução dessas encomendas, proporcionalmente ao valor baixíssimo pago por elas.

⁵¹⁹ MICELI, 1996. Op. Cit. p.115-116.

⁵²⁰ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.97.

⁵²¹ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.103.

De acordo com Rosane Kaminski, o desenvolvimento de novos espaços de produção e circulação de imagens no Paraná causou uma modificação nos esquemas fundamentais do juízo de gosto. O alto índice de analfabetismo e a inexistência de uma tradição artística, contrastados aos interesses das elites, reforçavam a distinção entre a arte elevada e um gosto popular superficial, o qual foi possibilitado pela ampliação crescente das técnicas de reprodução de imagens. Assim, os artefatos visuais passariam a ser transformados em mercadoria relativamente barata, permitindo que qualquer pessoa disposta a pagar pudesse ser retratada. Nessa nova e apressada relação com a presença crescente das imagens, atestava-se a fragilidade das artes visuais em Curitiba, especialmente pela pouca visibilidade e pela precariedade no ofício erudito de pioneiros como Andersen, o qual ainda não era visto pela sociedade em geral como um artista, no sentido de agente produtor de cultura, mas sim como um comerciante, que por meio de encomendas em diversas frentes, inclusive a da ampliação em tela, colocava as suas habilidades à disposição em troca da sobrevivência⁵²².

No caso de Andersen, ainda que os retratos de gabinete não fossem seus melhores trabalhos (ou, ainda que as representações por vezes sejam imprecisas e superficiais em sua técnica e estética), eles serviram bem ao seu papel e atenderam às expectativas dos comitentes – dedução corroborada pela quantidade de retratos que compõem o acervo em questão. Além disso, se o desejo da clientela exigia objetividade acima de tudo, aos pintores restava apenas submeter-se e aguardar o dia em que teriam a possibilidade de se desvincular das estranhezas do hibridismo, das tendências objetivas. No entanto, é oportuno também assinalar que o resultado obtido era tão diferente do estilo pictórico do artista que muitos retratos nem mesmo pareciam ser obras suas⁵²³.

Neste bojo, vale citar o caso do aclamado pintor Almeida Júnior (que também sustentava-se com retratos oficiais de gabinete), pois ele defendeu Benedito Calixto na imprensa em 1890, em resposta a uma crítica que associava sua estética ao que chamou de “oleografias”, referindo-se provavelmente a ampliações de fotos pintadas a óleo. Na carta, acusou o público e a difícil condição econômica da profissão como culpados pela aparente superficialidade e pelo exagero tonal relatados pela crítica:

⁵²² KAMINSKI, Rosane. A formação de juízos de gosto: revistas ilustradas em Curitiba (1900-1920). In: 20º Encontro da ANPAP: Subjetividade, utopias e fabulações. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p.2668-2677.

⁵²³ Há indicações de que a estranheza evidente em alguns retratos pode ser resultado de maus restauros realizados por um profissional inapto. Além disso, penso que apesar destas obras já terem sido atribuídas a Andersen, é necessário ainda considerar a hipótese de algumas não terem realmente sido feitas por ele, pois além de algumas assemelharem-se a *fotopinturas* de menor habilidade técnica, outras aproximam-se do estilo dos retratos atribuídos a Rafael Silva, pupilo de Andersen [GAZETA DO POVO, 10 jun. 2007. p.8]. Sabe-se também que em “História Psicológica do Paraná”, David Carneiro tratou sobre a existência de alguns retratos pintados por Constantino no litoral, desde 1878. [CARNEIRO, David. *História Psicológica do Paraná*. Curitiba: João Haupt, 1944. p.135.].

Não é o meu colega, não somos nós, que nos inspiramos nas *oleografias* estrangeiras para temperar o colorido das nossas palhetas; é pelo contrário nosso povo inculto ainda pelas finezas d'arte, que nos pede, que nos compra, que de nós exige – *oleografias* [...]. Eis porque o meu *collega* Calixto tende naturalmente a *affeioar* as suas obras ao gosto do público. Fazer arte pela arte é dom para os *dilettanti* ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e para viver precisam de vender suas telas; quem as compra? O público; de que gosta o público? De *oleografias*; pois demo-lhes *oleografias*! [...] eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que, entretanto, agradam a quem m'os paga.⁵²⁴

Como ressaltado por Almeida Junior, era a necessidade frente aos comitentes, e não necessariamente a intencionalidade estética do pintor que ditava as características dessas pinturas *fotogênicas*. Este era um padrão presente na trajetória de muitos profissionais que realizavam os mesmos procedimentos fotográficos nas encomendas, pois esta mesma prática era comum nacional e mundialmente. O formato dessas pinturas *fotogênicas* acabava sendo em geral sempre muito semelhante, pois além de muitas vezes seguirem as mesmas fotos de referência (há, por exemplo, retratos do presidente Prudente de Moraes muito semelhantes entre si, por Almeida Junior, Jonas de Barros, Franco de Sá e Aurélio de Figueiredo), os pintores seguiam também os mesmos padrões acadêmicos: “fundos chapados, realce marcante das feições do rosto [centralizado], bustos em estágios distintos de acabamento e detalhamento, leve rotação das cabeças provocando o sombreado de uma metade do rosto a incidência concentrada de luz na outra metade, mais o recurso de utilizar uma peça do [sóbrio] vestuário como moldura interna do rosto”⁵²⁵. Além de utilizar-se das mesmas referências, essa espécie de retrato em busto era, portanto, quase sempre feita da mesma forma, elaborada com um tratamento *uniformizador*, como salientou Miceli sobre a produção de Portinari:

Poder-se-ia, no limite, utilizar o busto de qualquer um deles como suporte [...] [para qualquer rosto] e a figura daí resultante seria congruente e verossímil. - Tamanha uniformidade em termos de composição, postura, cromatismo de figura e fundo, indumentária, iluminação, estende-se ainda à textura lisa e ao efeito esmaltado do acabamento. A despeito da ausência de qualquer invenção na composição e da consumação de efeitos batidos do gênero, esses retratos revelam um domínio seguro do ofício de retratista, a começar pela sintonia indispensável com as circunstâncias laudatórias da encomenda.⁵²⁶

⁵²⁴ ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de. “A Belenito Calixto”. In: Correio Paulistano. Ano XXXVII, Nº10173. São Paulo, 3 ago. 1890, p.3. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>.

⁵²⁵ MICELI, 1996. Op. Cit. p.35-36.

⁵²⁶ MICELI, 1996. Op. Cit. p.47-48.

O caráter de uniformidade presente nos retratos oficiais de gabinete seguia uma padronização estética muito anterior à possibilidade da cópia de fotografias. Pois tanto as pinturas como as suas fotografias oficiais de referência derivavam dos cânones da representação retratística vigentes desde o Renascimento. Como analisado no capítulo anterior, a homogeneidade dos padrões de representação nas encomendas de bustos de pintores como Lucas Cranach colaborava para seu caráter testemunhal, no sentido da evocação de uma presença. Comparativamente, as semelhanças que se apresentavam no cotejo dos retratos de gabinete – tanto entre as pinturas de Alfredo Andersen como na paridade entre a sua produção e a de outros artistas de seu tempo – incluindo-se não apenas a fatura, as cores e a composição, mas a própria decisão do uso das mesmas molduras ovaladas em todas as pinturas, sustentam a máxima da uniformidade compositiva e estilística. Afinal, numa sequência de encomendas, também fazia parte da intencionalidade dos requerentes a possibilidade de ornar todas as reproduções lado a lado em uma parede sem grandes dissonâncias. Porém, é também necessário levar em consideração que assim como na fotografia de formato 3x4 (utilizada para estampar documentos oficiais), são as padronizações que ajudam a evidenciar de forma mais acentuada as características de distinção de cada fisionomia, suas peculiaridades e mesmo suas semelhanças em relação a outros indivíduos – motivo pelo qual devemos considerar que esta uniformização presente no cânone retratístico colaborava para a consagração particular desses sujeitos.

os retratos estariam assim em condições de propiciar uma compreensão mais nítida e calibrada das redes informais de poder no interior dos círculos da elite brasileira cuja influência se estendia aos espaços estratégicos do aparelho governamental, a setores dirigentes privados, às famílias dinásticas e aos principais núcleos do poder corporativo, oferecendo, por outro lado, um registro compacto e econômico, uma representação acabada da autoimagem dessa mesma elite dirigente em sua fase afirmativa⁵²⁷

Assim, a padronização estava pressuposta também na reprodução, na cópia e circulação dessas imagens, e conduzia à existência de correspondentes similares dos retratados em diferentes locais, executados por diferentes mãos. Mas, além da paridade entre as leituras simultâneas dos pintores, também haviam casos em que o mesmo artista recebia mais de uma encomenda com do mesmo tema, principalmente na ocasião dos retratos da elite política curitibana. Esta possibilidade ficou registrada na carta enviada por Romário Martins a Andersen em 1918, quando o pintor estava em Santa Catarina. No papel de amigo e também de diretor do Museu Paranaense, estava ansioso para contar as novidades sobre todas as encomendas que lhe arranjava em sua ausência:

⁵²⁷ GRANGEIRO, Cândido Domingues. As Artes de um Negócio. *Apud*. MICELI, 1996. Op. Cit. p.24.

Caro *am^o* Andersen [...]. Mandei a tua casa, *ha* dias, saber *qd^o* vinhas. O motivo que me *fas* desejar a tua vinda, já não é mais o *ciume* de te *vêr* fora das fronteiras do Paraná, *immortalizando* em telas maravilhosas a natureza *catharinense*. Agora preciso, com certa urgência, que venhas, porque temos que combinar um outro retrato do Senador Generoso. Como *elle ja* te disse, pretende adquirir o retrato feito [em 1912]; e eu, então, combinei com os amigos que tal retrato lhe seja *offerecido* e que farás outro para a pinacoteca. Ambos serão pagos por meio de uma *subscrição* que será facilmente coberta. Terás, assim, assegurada a tua situação financeira presente [...]. Paranaguá te encomendará também um Wenceslau Braz, para a Galeria da Municipalidade. Falando a teu respeito com o Presidente do Estado [Affonso Camargo], combinei que *elle pozasse* no teu atelier para um retrato *official*. Acho que te *convem* dispensar algum tempo *p^a* esse trabalho, de maneira a poderes, também, *leval-o* ao Rio. Esse retrato será igualmente adquirido. E é este o que se tem feito na tua ausência. Abraços do *am^o* velho e *admor*. Romário Martins⁵²⁸

Esta epístola é relevante para compreendermos o papel de Martins enquanto agenciador e intermediador social entre o pintor e o campo da elite política. A carta ia para além das motivações amistosas, era um contato de negócios, pois tratava da articulação não de uma, nem de duas novas encomendas de uma vez, mas sim de três. Desta forma, quando Andersen retornasse de sua viagem, já encontrava garantidos vários trabalhos por fazer. Na carta, Martins citava inclusive um pedido enviado pela Câmara de Paranaguá, para que fosse feito o retrato do presidente Wenceslau Brás, nos mesmos padrões dos outros bustos⁵²⁹. Outra pintura citada por Martins era a execução dum segundo retrato do Senador Generoso Marques, o qual havia gostado tanto da pintura então pertencente ao Museu Paranaense que seu diretor resolveu ceder-lhe a tela e encomendar outra para substituí-la. No entanto, segundo Corrêa, apenas conheceríamos duas das pinturas existentes, sendo a terceira muito posterior a este pedido (1929) e presumivelmente realizada a partir de uma fotografia⁵³⁰.

Já a última pintura requisitada por Martins, representando o governador Affonso Camargo – que das três existentes deve ser a de maior proporção, com corpo inteiro, em tamanho natural (Fig.134). É mencionado na carta que o governador estava disposto a posar para um retrato, assim como fizera Vicente Machado, em sessões nas quais o pintor provavelmente captaria, mais do que os simples contornos fisionômicos de um desenho “fiel”, as sombras, as sensações, a presença viva do modelo; uma sensibilidade estética mais ou menos similar à captada no processo *plen-air*. Isto é corroborado pela fisionomia *fotogênica* do

⁵²⁸ MARTINS, Romário. Carta a Alfredo Andersen. Curitiba, Abril de 1918. Museu Alfredo Andersen.

⁵²⁹ Retrato e fotografia de referência no anexo 30. A fotografia pertence ao acervo de Andersen.

⁵³⁰ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.123.

retratado, que além de muito convincente para uma pintura meramente “posada”, é idêntica à feição apresentada noutra obra de Andersen (Fig.135), posterior, a qual mais parece um recorte da primeira, em formato busto. Até mesmo o sombreado se repete.



Figura 134 - Alfredo Andersen. “Affonso Camargo”. Óleo sobre tela. 126x85cm. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen.



Figura 135 - Alfredo Andersen. “Affonso Camargo”. Óleo sobre tela. 55x44cm 1928.

Fonte: Museu Paranaense.

Por outro lado, uma hipótese diferente que podemos agregar a esta análise sobre a repetição de figuras em duas ou mais telas do mesmo pintor, tem relação com a edição massiva de cartões postais no início do século XX em Curitiba (como tratado no capítulo 3). Pois, se já havia no momento uma organização Filocartista e a possibilidade de se revelar fotografias em formato postal – como Andersen fizera para a divulgação de suas próprias obras – não se pode descartar a possibilidade de que fosse também um processo viável de ampliação a cópia de uma obra reproduzida em formato postal. Um ponto negativo em relação a esta hipótese seria o escurecimento da figura pintada e representada na imagem monocromática, o que tornaria mais difícil a cópia de alguns traços já sobrepostos, porém facilitaria a repetição de adições posteriores aos bustos (ausentes da foto original) como acessórios, medalhas, etc.

Independentemente de conhecermos ou não os processos exatos de reprodução dessas pinturas oficiais de caráter *fotogênico*, a presença de imagens duplicadas corrobora para considerarmos que de qualquer maneira os processos fotográficos estavam envolvidos na

formatação desses retratos. Se o tratamento uniformizador nos bustos pictóricos contribuía para a presença de retratos muito semelhantes nacionalmente, não era muito difícil de encontrar repetições de telas praticamente idênticas em todos os detalhes, com diferenças mínimas, imperceptíveis, porém que ajudam a atestar que não se trata da mesma pintura, e sim de pinturas exatamente iguais entre si.

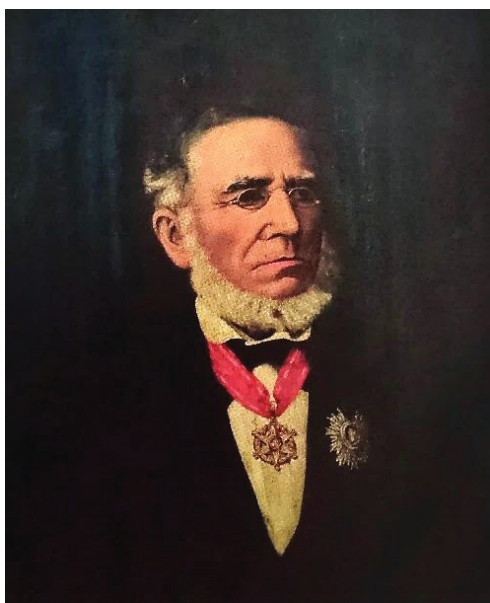


Figura 136 - Alfredo Andersen.
“Visconde de Nácar”. 70x60cm. 1896.
Fonte: GRAÇA, 2010, p.131.



Figura 137 - Alfredo Andersen.
“Visconde de Nácar”. 70x60cm. 1897.
Fonte: GRAÇA, 2010, p.131.

No caso do retrato do parnanguara Joaquim Americo Guimarães, o Visconde de Nácar, é notável a semelhança entre as duas pinturas (Figs.136-137), feitas em anos subsequentes, sendo a primeira para Paranaguá. Em uma análise comparativa entre ambas, há pequenas pistas que nos ajudam a distinguir uma da outra – como se distinguem gêmeos univitelinos. É sobre os pequenos detalhes: as dobras da fita, as curvas dos fios de cabelo, os filetes das medalhas e a lateral do nariz, por exemplo, compõem esses leves contrastes.

Outro personagem ilustre da elite ervateira curitibana que protagonizou retratos bastante *fotogênicos* e semelhantes, apesar de feitos por diferentes artistas, foi Ildefonso Pereira Correia, o conhecido Barão do Serro Azul. Apesar de ter sido uma figura controversa, ora apontado como contra, ora a favor da causa legalista, “alcançou a condição de mártir, ao ser fuzilado pelos governistas” após o término da Revolução Federalista, em 1894, segundo Bahls⁵³¹. Realizado pelos Volk em 1890 (Fig.138), o registro do Barão é caracterizado por uma tonalidade de cinza muito

⁵³¹ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A Busca de Valores Identitários: A Memória Histórica Paranaense*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, UFPR, 2007. p.49.



Figura 138 - Estúdio Volk. “Barão do Serro Azul”.
Carte de visite. 1890.
Fonte: SIMÃO, 2010, p.229.



Figura 139 - Mariano de Lima. “Barão do Serro Azul”.
Óleo sobre tela. 75x61cm. c.1892.
Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)



Figura 140 - Alfredo Andersen. “Barão do Serro Azul”. Óleo sobre tela. 80x70cm. 1898.
Fonte: GRAÇA, 2010, p.99.



Figura 141 - Impressora Paranaense (E.K.). “Barão do Serro Azul”. Litografia. 28x22cm. N.d.
Fonte: Museu Paranaense

suave e sobreposto por uma vinheta, muito parecido com a fotografia da Baronesa (Fig.87). Sua fisionomia foi então transferida para a tela de Mariano de Lima (Fig.139) pouco antes de estourar o conflito. O retrato é exatamente idêntico à composição da fotografia em cada detalhe, até pela posição das rugas, e o detalhe mais aparente de alteração da figura era novamente o alargamento dos ombros. Por outro lado, após a morte do Barão, foi requisitado a Andersen, ainda em Paranaguá, uma tela com seu busto (Fig.140), à qual ele deu sua interpretação particular, porém também sem fugir dos traços *fotogênicos* atrelados ao *carte-de-visite* original dos Volk (teria este retrato já sido realizado como ampliação em tela?). À primeira vista esta segunda pintura se parece mais com a fotografia do que a primeira, porém ao observarmos isoladamente os detalhes do rosto, percebe-se que ambos são realmente idênticos, porém também dissemelhantes pela fatura e pelas decisões estéticas particulares de cada palheta – Andersen, por exemplo, decidiu suavizar as rugas e linhas, porém deixou a barba mais grisalha.

Por fim, destaca-se a ampliação dos usos da fotografia original em outros meios de reprodução mais acessíveis, como a gravura, representada pela ilustração litográfica veiculada em uma das publicações editadas pela Imprensa Paranaense (Fig.141), empresa que, como vimos anteriormente, foi fundada pelo próprio Barão junto a Jesuíno Lopes, em 1888, e vendida ao litógrafo espanhol Francisco Folch em 1902⁵³². Na litografia, percebe-se uma tradução tão idêntica à fotografia de referência que além do emprego da mesma vinheta em torno do busto, não são feitas muitas alterações nos contornos da feição do Barão, a não ser talvez pelo cabelo e pela barba. Vê-se, inclusive, que o litógrafo nem mesmo inverteu a fotografia na passagem de sua figura para a pedra, pois ela foi impressa com o sentido trocado em relação à foto.

Para além de uma simples coincidência de interesses, havia uma importante função na presença de imagens pictóricas repetidas de um mesmo indivíduo, especialmente em se tratando de um político ou de uma personalidade histórica. Pois, não apenas a litografia, mas também as próprias pinturas dos gabinetes, eram então contidas de uma nova função (diferente do tradicional retrato para ostentação doméstica, ou do retrato artístico para a apreciação estética no museu), que era o objetivo da divulgação e circulação do próprio retratado em uma esfera pouco mais ampliada⁵³³, porém ainda imbuída de uma certa aura artística – uma aura reproduzível, pois na maior parte dos casos, como vimos, garantida inclusive pelos processos e custos reduzidos da fotografia.

⁵³² QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Olho da Rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR. Curitiba, 1996.p.32.

⁵³³ MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. v.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.225.

CAPÍTULO 6 – FOTOGRAFIAS PINTADAS, COLORIZAÇÕES E RETOQUES: INTERVENÇÕES PICTÓRICAS EM SUPORTE FOTOGRÁFICO

Fotografar uma cidade é realizar a um só tempo o retrato de todos os seus habitantes, pois a cidade nada mais é do que um monumental autorretrato dos moradores.

– **Pedro Karp Vasquez**⁵³⁴

O horizonte da capital paranaense alterou-se exponencialmente a partir do século XIX, em especial após a construção das ferrovias e o desenvolvimento das primeiras indústrias, meios pelos quais foram possibilitados tanto o enriquecimento da elite local como a chegada de inúmeros novos imigrantes vindos da Europa. Em consequência do aumento populacional, ocorreu a expansão dos limites urbanos e a construção de novas residências, comércios, instituições, praças e palacetes, como observado anteriormente. Os novos telhados, torres e chaminés da cidade foram temas de registros fotográficos comercializados pelos profissionais e assistentes do Estúdio Volk, como por exemplo a vista geral da cidade de Curitiba em 1904 (Fig.142)⁵³⁵, executada pelo então fotógrafo aprendiz Antonio Linzmeyer (1881-195-)⁵³⁶, e que será analisada mais adiante. A oferta de vistas “em todas as proporções”⁵³⁷ era anunciada pelos Volk nos jornais de Curitiba desde a abertura do estabelecimento e, à época, aquele era o único na cidade a possuir o equipamento necessário para realizar imagens panorâmicas⁵³⁸ – juntamente a outros serviços de grande formato.

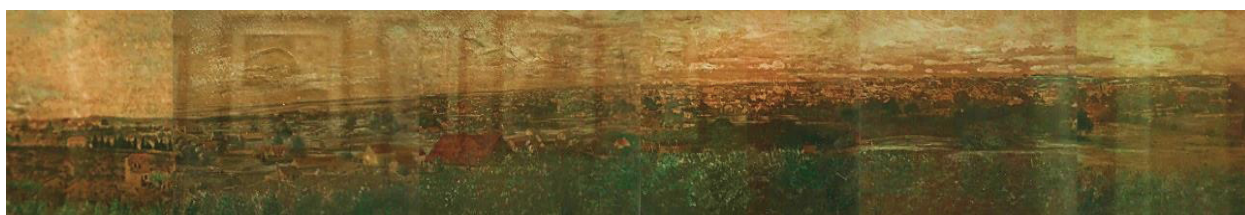


Figura 142 - Linzmeyer & Andersen. Vista geral de Curitiba. Fotografia panorâmica aquarelada. 1904.

Fonte: Museu Paranaense (Reprodução: MAA).

⁵³⁴ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

⁵³⁵ Há discrepância de dados em relação à data. Nos relatórios do Museu Paranaense na década de 1930, esta imagem é indicada como de 1907. Foi assumida aqui a data presente nas fichas de registro do Museu Alfredo Andersen, 1904.

⁵³⁶ Antonio Linzmeyer veio de São Bento do Sul para Curitiba para aprender fotografia com os Volk. Em 1907 foi para a Alemanha e quando retornou, dois anos depois, montou com seus irmãos o “Photo Linzmeyer”, na Rua XV de Novembro nº80. Após 1930, passaram a trabalhar junto aos Weiss. Antonio costumava fazer fotografias de paisagem e fotomontagens. [SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2010. p.357.]

⁵³⁷ DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXVIII, nº2188, 23 Nov. 1881, p.4. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br >

⁵³⁸ SIMÃO, 2010. Op. Cit.

A panorâmica é um formato de imagem originalmente desempenhado na pintura, e difundiu-se como uma forma de registrar uma paisagem oferecendo num mesmo suporte o ângulo mais amplo possível, excedendo tanto a visão humana quanto a extensão coberta por uma lente comum. No século XIX desenvolveram-se vários tipos diferentes de fotografias panorâmicas, as quais poderiam ser feitas ou com a ampliação de uma chapa comum de formato retangular; ou por meio da superposição sequenciada de fotos em dimensões convencionais; ou ainda pela exposição contínua, com uma câmera panóptica em movimento, de tomadas fotográficas sequenciadas num mesmo negativo de grande formato, podendo esta ser curva ou não.⁵³⁹

Segundo Maria Inez Turazzi⁵⁴⁰, no Brasil não foram muitos os fotógrafos que detiveram os meios e habilidades específicos necessários para realizar panorâmicas (apesar do registro sistemático de paisagens, especialmente no formato postal). Além de Marc Ferrez, intenso experimentador e aperfeiçoador do processo no Brasil, a autora cita Augusto Stahl, Georges Leuzinger e Valério Vieira. E apesar de tratar-se de um gênero bastante apreciado, “tendia a ser considerado como curiosidade, já que poucos fotógrafos e fabricantes de equipamentos estavam dispostos a experimentar as dificuldades operacionais e os elevados custos de produção desse tipo de fotografia”⁵⁴¹. Ademais, intependentemente da posse de uma câmera especial, a produção do formato panorâmico também demandava o domínio de processos e técnicas lentas e elaboradas (como a fotomontagem), além do transporte e uso de uma pesada e frágil parafernália morro acima, o que dificultava (e muito) essa prática⁵⁴².

A singularidade das imagens obtidas neste formato garantia a sua alta repercussão mundialmente, a exemplo do premiado panorama da cidade de São Paulo (Fig.143), com onze metros de extensão, feito em 1905 pelo pintor e fotógrafo Valério Vieira⁵⁴³. Por um lado, a vista panorâmica de Vieira evocava um discurso progressista e corroborava para o uso do formato de maneira ativa na construção de um registro documental e topográfico da cidade de São Paulo, “não só pela difusão de seu novo desenho urbano e de sua arquitetura, mas também por permitir a seleção de partes da cidade consideradas aptas à representação da ‘metrópole

⁵³⁹ BOCARD, Helene. Panoramic Photography. In: HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteen-Century Photography*. New York: Routledge, 2008. p.1048-1050.

⁵⁴⁰ TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. 3.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p.30-33.

⁵⁴¹ TURAZZI, 2009. Op. Cit. p.29.

⁵⁴² Depois da invenção do colódio úmido, os fotógrafos que pretendiam tirar vistas panorâmicas eram obrigados a transportar um laboratório completo consigo, porque as chapas precisavam ser reveladas *in loco*, o que dificultava muito o processo. [GAUTRAND, Jean-Claude. The traveler's paraphernalia. In: FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Colônia: Könemann, 1998. p.158.]

⁵⁴³ BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, USP. São Paulo: 2012. p.114.

moderna’.”⁵⁴⁴. Segundo Alain Corbin, o interesse pelo ponto de vista panorâmico da paisagem no final do século XIX tinha relação com a emergência do turismo e inauguração do costume de subir em colinas para observar, por meio de mirantes, um arrolamento minucioso e abrangente de detalhes da cidade vista à distância:

A partir de então, o código pitoresco vulgariza-se [...]. Bancos são instalados a fim de favorecer a contemplação admirativa, constroem-se belvederes, instalam-se placas de orientação; a visita ao farol entra no ritual do passeio, ao mesmo tempo em que, nas cidades, os espetáculos de ótica e, em breve, os ‘panoramas’ respondem à curiosidade de um público que não cessa de aumentar. A massa dos turistas é rapidamente submetida a uma mecânica sistemática do olhar.⁵⁴⁵

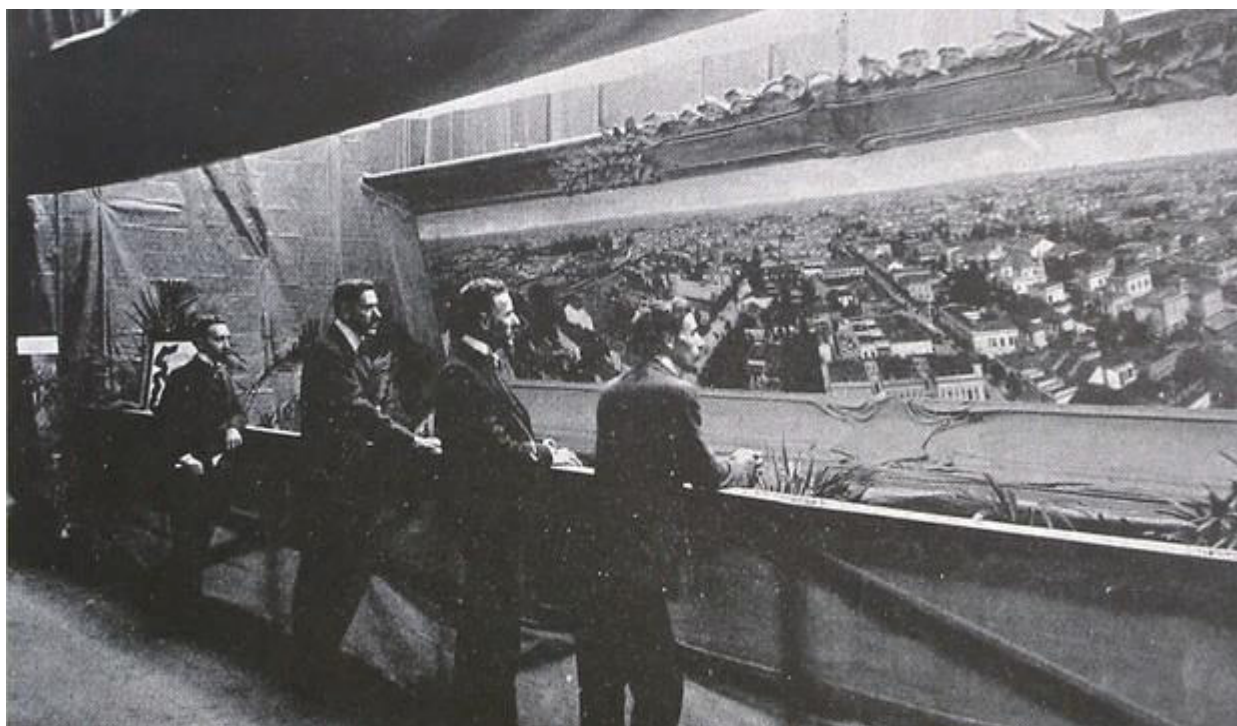


Figura 143 - Exposição da vista panorâmica nº1 de Valério Vieira. Fotógrafo não identificado.

Fonte: BALADY, 2012. p.113.

Por outro lado, Valério Vieira soube aproveitar-se do efeito espetacular do formato panorâmico, com objetivos contemplativos e estéticos. Para Ana Maria Mauad, a fotografia panorâmica “prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo”⁵⁴⁶. Como observado

⁵⁴⁴ LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p.80.

⁵⁴⁵ CORBIN, Alain. *Apud*. VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p.149.

⁵⁴⁶ MAUAD, Ana Maria. Imagem e Auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando; ALENCASTRO, Luis Felipe (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: Império*. v.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.190.

por Turazzi⁵⁴⁷, ao mesmo tempo em que o próprio termo “panorama” assinalava o caráter documental e inventariante do formato, esse trazia ainda muitos elementos de referência pictórica. Além disso, sabe-se que as fotografias panorâmicas eram em geral produzidas com o objetivo de serem expostas espetacularmente em ateliêes, e enviadas a exposições provinciais e nacionais: “o espaço privilegiado para o contato com a fotografia antes de sua introdução na imprensa serão as exposições provinciais e nacionais e, principalmente, as exposições permanentes nos ateliêes”⁵⁴⁸. Na exposição de Vieira, ainda, é curioso constatar que o fotógrafo compôs uma vegetação cênica para simular a experiência do mirante: Era como se o observador tomasse ali o lugar de um viajante, de um turista, de um cientista em expedição. Ao mesmo tempo, o uso da imponente moldura sugere a intenção de atribuir à imagem um caráter de artisticidade, pois, num efeito quase surreal, a foto transformava-se numa imensa janela aérea para a cidade, aludindo então à tradicional perspectiva unocular.

O resultado alvitrado por Vieira, e por outros fotógrafos de vistas panorâmicas no início do século XX, carregava portanto o interesse em acrescentar certa aura artística ao trabalho por meio da repetição de elementos canônicos e uso de técnicas específicas da pintura. Esta era feita por tais profissionais com referência principalmente nos gostos e interesses da burguesia ascendente que almejava representações imagéticas do progresso, inclusive na capital paranaense. E se por si só a vista panorâmica já era mais complexa (e mais cara) de se realizar em comparação a outros formatos mais populares, contava ainda com uma circulação limitada – características que contribuíam para agregar uma condição de unicidade às ampliações.

ATELIÊ CURYTIBANO: DUPLA AUTORIA

A vista panorâmica de Curitiba em 1904, do fotógrafo Antonio Linzmeyer, foi feita com as mesmas intenções e usos até aqui pontuados. O Estúdio Volk era o único em Curitiba que estaria devidamente apto a realizar este procedimento no período – Adolpho Volk é reconhecido por ter sido o autor da primeira panorâmica de Curitiba – e possivelmente o pupilo Linzmeyer tenha sido escolhido por Fanny Paul Volk para tal tarefa por sua habilidade e predileção pelas paisagens. Mas a panorâmica em questão trata-se de uma representação paisagística com pretensões estéticas especialmente por meio de interferências posteriores ao registro, com o uso de técnicas e materiais externos ao procedimento fotográfico e pertencentes essencialmente à pintura. O trabalho de colorização da fotografia panorâmica foi realizado com aquarela e

⁵⁴⁷ TURAZZI, 2009. Op. Cit. p.23-24.

⁵⁴⁸ FABRIS, 1991. Op. Cit. p.74.

detalhes a óleo pelo pintor Alfredo Andersen, que, como já observado, na época utilizava o mesmo espaço de trabalho do Estúdio Volk, então batizado de “*Ateliê Curytibano*”. Bem, o compartilhamento de um ambiente de trabalho é consecutivamente um facilitador das trocas sociais, intelectuais e poéticas entre profissionais, motivo pelo qual a associação Volk-Andersen foi também um fator da aproximação entre as suas produções imagéticas.



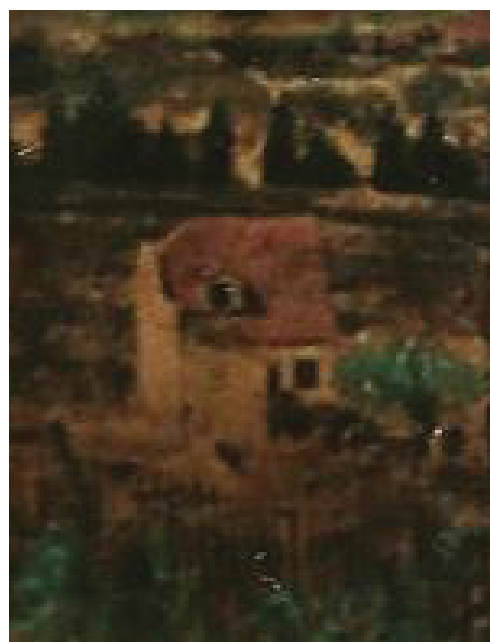
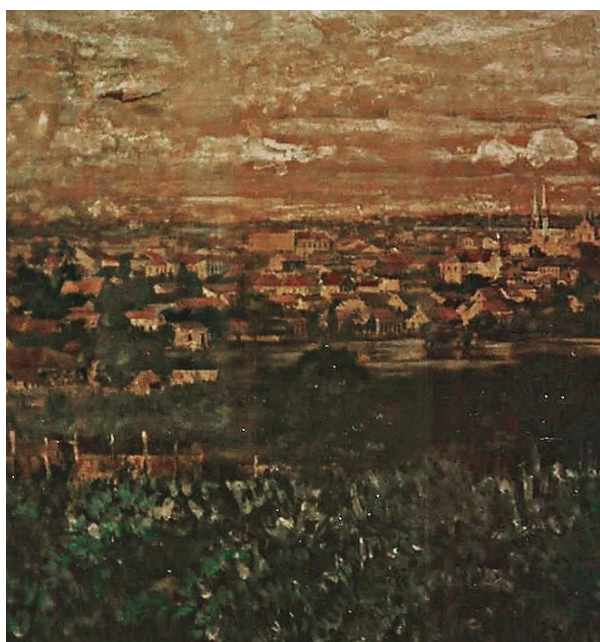
Figura 144 - Assinatura de Andersen referente ao “*Ateliê Curytibano*”.
 Detalhe da fotopintura “*Jovem Camponesa Rutena (II)*”.
Fonte: Museu Paranaense (Reproduções do MAA).

Esta dinâmica presente no estúdio-ateliê levaria à realização de um conjunto de imagens com natureza múltipla, não apenas pela possibilidade da mútua referência entre os processos destes profissionais, como seria o caso da pintura de retratos “ampliados” e da “*photographia artística*”, mas também na feitura de imagens híbridas entre fotografia e pintura: as fotopinturas. O compartilhamento do espaço físico, portanto, levaria ao compartilhamento também do suporte imagético, ou seja, à autoria dupla. Algumas imagens provenientes do “*Ateliê Curytibano*” foram assinadas com esta grafia por Andersen (Fig.144), após a justaposição do meio pictórico sobre o fotográfico, de forma distinta àquela feita em sua produção artística individual.



Figura 145 - Alfredo Andersen no ateliê da Marechal Deodoro, c.1906.
Fonte: ANTÔNIO, 2015. p.689.

Em algumas fotografias do Ateliê Curitibano, Andersen posou junto às suas obras, dentre as quais, além de diversos retratos (provavelmente feitos a partir de fotografias), identifica-se a longa panorâmica de Linzmeyer, sem moldura, ainda instalada em um de seus cavaletes (Fig.145). Tratava-se de uma imagem em um suporte de dimensão total de 3.34 metros, com pintura sutil em aquarela, revelando a presença de um suporte fotográfico (Figs.146 e 147). É possível visualizar os detalhes nítidos registrados pela câmera dentre as cores suaves da aquarela, onde a claridade dos brancos foi preservada, criando contraste com os pontos vermelhos e esverdeados dos telhados e árvores. Em contraponto ao caráter realista próprio da técnica fotográfica, as pinceladas demarcadas com fatura mais densa no gramado em primeiro plano remetem ao tratamento dado por Andersen em outras paisagens, o que Adalice Araújo⁵⁴⁹ atribuiu a um estilo de tendência realista e inspiração impressionista. Para a autora, na exploração de paisagens o pintor conseguiu libertar-se do formalismo acadêmico em maior grau do que no retrato – gênero no qual ele utilizaria-se de um “Objetivismo visual de linha realista-impressionista”.



Figuras 146 e 147 – Detalhes da “Vista geral de Curitiba”, de A. Linzmeyer e A. Andersen.

Fotografia panorâmica pintada com aquarela. 1904.

Fonte: Museu Paranaense (Reprodução: MAA).

No caso específico desta fotografia panorâmica pintada, não foram identificadas até o presente momento informações precisas sobre as motivações de sua encomenda ou sobre os

⁵⁴⁹ ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea: Em questão 3000 anos de arte paranaense*. Tese de livre docência (História da Arte). UFPR. Curitiba, 1974. p.105.

seus usos no início do século XX, mas, de acordo com relatórios institucionais e inventários do Museu Paranaense, sabe-se que já na década de 1930 esta panorâmica pertencia ao seu acervo⁵⁵⁰ (assim como as “Camponesas Rutenas”, sobre as quais trataremos adiante). Apesar do apelo comercial das panorâmicas pelo Estúdio Volk, conjectura-se que o formato não era encomendado em tão larga quantidade como eram os retratos (o gênero mais comercializado da fotografia no século XIX, segundo Solange de Lima⁵⁵¹), e em geral sua versão pintada poderia ter sido produzida especialmente para demonstração em exposições. Para a clientela curitibana, é provável que as exposições no parque de diversões Colyseu Curitibano fossem o principal meio de acesso a fotos de grande escala (diferentemente de formatos mais populares e comerciais como o cartão postal e a estereoscopia). Por outro lado, não podemos excluir a possibilidade de que esta tenha sido uma encomenda do Museu Paranaense com o objetivo de arrecadar público e adensar a pinacoteca da instituição. Outra possibilidade para o histórico desconhecido desta imagem seria a aquisição e posterior doação da mesma ao museu por uma figura desconhecida da burguesia local.

O procedimento de interferência manual sobre suporte fotográfico que foi utilizado por Alfredo Andersen na “Vista geral de Curitiba” é conhecido pela história da fotografia com os nomes de *fotopintura*, *fotografia pintada* ou *fotografia colorizada* (para citar apenas alguns)⁵⁵². Tratam-se de termos variados mas que referem-se a um mesmo conceito atribuído ao ato de pintar ou de realizar retoques à mão sobre fotografias para modificá-las, fazendo pequenas ou grandes correções e adicionando cores. Sobre o princípio das técnicas de pintura sobre fotos, há divergências entre autores quanto à identidade do fotógrafo responsável por tê-las concebido por primeiro: Vasquez⁵⁵³ cita os retratos de André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), feitos em 1863, como exemplares pioneiros; enquanto Heinz & Bridget Henisch⁵⁵⁴ atribuem ao gravador e aquarelista suíço Johann Baptist Isenring (1796-1860) a invenção dos primeiros métodos de intervenção com óleo sobre daguerreótipos já a partir de 1839⁵⁵⁵. Independentemente das

⁵⁵⁰ A panorâmica consta como item nº6 da seção “Quadros e aspectos” no relatório de 1932 do Museu Paranaense. De acordo com o documento, após a mudança de endereço da instituição em 1930 (para a Rua Buenos Aires nº200), foram feitos os primeiros restauros de obras e os primeiros inventários da pinacoteca. Ou seja, não foram encontrados registros institucionais completos anteriores a esta data sobre a entrada de obras na coleção. Atualmente, a imagem permanece guardada no acervo e está fatiada em seis partes. [Relatório ao Secretário do Interior, Justiça e Obras Públicas pelos Auxiliares *Technicos* do Museu Paranaense. 1 jan. 1932. p.16]

⁵⁵¹ LIMA, Solange. In: FABRIS, 1991. Op. Cit. p.61.

⁵⁵² Alguns termos estrangeiros identificados no processo da pesquisa: *Colored photograph*; *Painted photograph*; *Photopainting*; *Photopeinture*; *Tinted photo*.

⁵⁵³ VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2012. p.21.

⁵⁵⁴ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. *The painted photograph: Origins, techniques, aspirations (1839 - 1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1996. p.21.

⁵⁵⁵ Há um exemplo do trabalho de colorização de Isenring e de Disdéri no anexo 31.

discortâncias, é relevante frisar que fotografias foram pintadas desde a sua invenção no século XIX (e continuam a ser colorizadas até os dias atuais), e não eram produto exclusivamente da troca e apropriação de técnicas por meio da associação entre fotógrafos e pintores, pois na maioria das vezes o que ocorria era a fusão de habilidades distintas em um único profissional, especialmente na figura do *fotopintor*⁵⁵⁶, também conhecido como *colorista* ou *retocador*. Este profissional, que trabalhava no estúdio especialmente para a realização das intervenções manuais, poderia ser um antigo colorista de gravuras; um pintor que passara a dedicar-se à fotografia; ou simplesmente um fotógrafo que aprendera métodos básicos de aquarela ou pintura e adquiria o material e a instrução necessários para a realização do ofício via correio, a partir dos conhecidos manuais técnicos. Neles, encontravam-se conceitos e códigos de representação, descrição dos instrumentos de trabalho e de todos os processos de colorização e retoque, além dos preços indicados para cada formato⁵⁵⁷, a exemplo do livro “Tratado prático de Foto-miniatura, Foto-pintura e Foto-aquarela”, de A. Simons, publicado em 1892.

AS FOTOPINTURAS: COLORIZAÇÃO, FOTOGRAFIA PINTADA, RETOQUE

Podem-se identificar a partir das fontes arroladas nesta pesquisa três tipos principais de fotografias pintadas (apesar da inexistência de definições e nomenclaturas claras sobre o que caracteriza cada um deles na bibliografia pertinente), os quais merecem ser pontuados para que possamos elucidar as características destes tipos de imagem: a colorização, a fotografia pintada e o retoque. Faço aqui a distinção pelas propriedades técnicas que estes apresentam a partir de sua associação com o *corpo pictórico*, e não necessariamente em relação ao processo utilizado para o registro fotográfico.

Em primeiro lugar encontra-se a *colorização*, um processo de estilo sutil e translúcido, no qual por vezes o colorista apenas recobria ou adicionava determinados detalhes à imagem fotográfica, com aquarela ou pastel – assim como identificamos na panorâmica de Andersen e Linzmeyer. Para tanto, era necessária como suporte uma revelação fotográfica em baixo contraste, sobre a qual aplicavam-se as tintas. Ela era feita em daguerreótipos, apesar do constante risco de arranhões, e em cópias em papel, mas também eram oferecidos tais serviços sobre miniaturas e broches de porcelana⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ TURAZZI, 2009. Op. Cit. p.112.

⁵⁵⁷ BALADY, 2012. Op. Cit. p.126.

⁵⁵⁸ VASQUEZ, 2012. Op. Cit. p.46.



Figura 148 - Carneiro & Gaspar; J. Courtois.

“Dom Pedro II”. Fotopintura. c.1870.

Fonte: VASQUEZ, 2003. p.31.



Figura 149 - Carneiro & Gaspar; J. Courtois.

“Dom Pedro II”. Fotopintura. c.1870.

Fonte: Museu Imperial (museuimperial.gov.br/dami)

Estas são características encontradas, por exemplo, nas pinturas feitas por Jean Courtois sobre as revelações dos sócios Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, fotógrafos do estúdio “Carneiro & Gaspar”⁵⁵⁹, especializado em ampliações sobre tela, fotopinturas e fotomontagens. As duas imagens (Fig.148-149) foram feitas a partir do mesmo registro, porém sobre elas foram criados fundos com ambientações diferentes e houve também um tratamento diferenciado em relação à diversidade de cores e às intensidades das camadas de pintura. Vale mencionar que, segundo Vladimir Machado⁵⁶⁰, as pinturas de Courtois inscritas na Exposição Nacional de 1866, no Rio de Janeiro, assemelhavam-se muito às ampliações a óleo produzidas pela câmara solar – equipamento presente no estúdio de “Carneiro & Gaspar”⁵⁶¹, da mesma forma que no Estúdio Volk (como já analisado).

Por outro lado, há outra categoria que diferencia-se do estilo anterior por envolver o

⁵⁵⁹ “Carneiro tem seu nome ligado à evolução da fotografia no Rio de Janeiro, cidade onde seu estabelecimento nasceu e prosperou, atravessando três décadas de atividade ininterrupta (do final dos anos 1850 ao final de 1880). Teve vários sócios ao longo de sua trajetória. [...] A partir de 1865, ano em que se finda a associação com Smith, inicia-se a sociedade com Gaspar (Carneiro & Gaspar), que vigoraria até 1875 (em São Paulo o estabelecimento teve como sucessor Militão Augusto de Azevedo).” [KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002. p.103-104.]

⁵⁶⁰ MACHADO, Vladimir. “Fotografias sobre tela de pintor”: apropriações às fotopinturas. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: 19 a 23 out. 2010. p.237.

⁵⁶¹ “[estúdio] provido dos melhores e mais perfeitos *apparellhos* de *photographia*, e entre os *quaes* uma esplendida *camara solar* para *augmentar* retratos desde a mais pequena miniatura até o tamanho natural” [KOSSOY, 2002. Idem.]

uso de camadas mais espessas e densas de tinta, geralmente com a aplicação direta de pigmento ou de tinta a óleo sobre uma chapa fotográfica ampliada, neste caso recobrindo totalmente a imagem pela fatura: as *fotografias pintadas*. O retrato do banqueiro e filantropo George Peabody (Fig.151), executado pelo fotógrafo britânico John Edwin Mayall (1813-1901) exemplifica isto, pois apesar de sermos iludidos por suas largas dimensões, ficam evidentes as alterações do pintor em pormenores como a mão e os arabescos da mesa. Nota-se ainda que detalhes do fundo que pareceriam ter sido desenhados pelo pintor para compor um cenário na realidade partiram da própria fotografia (Fig.150).



Figura 150 - John Mayall. “George Peabody”.
Carte de Visite. 1866.

Fonte: UNC - Chapel Hill (unchistory.web.unc.edu)



Figura 151 - John Mayall. “George Peabody”. Óleo
sobre fotografia. 18---. (250cm x 150cm)

Fonte: Maryland State Archives (msa.maryland.gov)

É visível que, na maior parte das vezes, o resultado da imagem não denunciava (à primeira vista) a presença de uma fotografia sob a tinta, pois nenhum traço original dela conserva-se aparente, de forma que dificulta-se a sua identificação. É essencial considerarmos, desta maneira, que essa categoria apresenta muitas interfaces com o processo de ampliação fotográfica sobre tela, ou a “ampliação a óleo” sobre a qual tratamos no capítulo anterior. Não necessariamente, porém, trata-se do mesmo método, pois o procedimento da “fotografia pintada” pressupõe a presença de um suporte fotográfico, enquanto a “ampliação a óleo” não necessariamente ocorre sobre uma revelação. Mas independentemente das peculiaridades e minúcias técnicas que diferenciam e afastam uma categoria de outra, o que realmente precisamos sopesar aqui é a

dificuldade latente em se identificar essas imagens como fotográficas, pois, da mesma forma que ocorria com as ampliações a óleo, muitas dessas imagens eram coladas sobre telas e identificadas simplesmente como “óleo sobre tela” (quantas fotopinturas podem existir nos acervos iconográficos mundialmente, ocultas?).



Figura 152 - José Weiss. “João José Pedrosa”. Óleo sobre fotografia, sobre tela. 69x53cm. c.1887.

Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)

Exemplo desta questão no contexto de Curitiba seriam especialmente os retratos de gabinete produzidos por fotógrafos-pintores, ou seja, profissionais dos estúdios que arriscavam-se no ofício pictórico. Os Weiss, juntamente aos Volk, estiveram envolvidos em todos os procedimentos do estabelecimento, como pupilos, até 1900, quando abriram o estúdio “J. Weiss & Irmão”. No acervo do Museu Paranaense há uma pintura assinada por José Weiss (Fig.152), o retrato de “João José Pedrosa”, que está registrada como “óleo sobre tela” na catalogação atual, porém que esteve identificada como “Photographia colorida à óleo” no inventário institucional de 1932⁵⁶². Se analisarmos o retrato em questão com os mesmos critérios apresentados no capítulo anterior, chegaremos à conclusão de que a realização desta imagem envolvia uma ampliação fotográfica, porém não pode-se chegar a nenhuma conclusão clara sobre a possibilidade desta

⁵⁶² *Relatório ao Secretário do Interior, Justiça e Obras Públicas pelos Auxiliares Technicos do Museu Paranaense*. Curitiba. 1 jan. 1932.

imagem ser de fato uma “fotografia pintada”, afora o excerto de 1932.

Por fim, o *retoque* era uma categoria de pequena intervenção sobre o *corpus* fotográfico que apresentava uma função mais corretiva, e por vezes nem mesmo era feita com qualquer coloração, pois bastava a incorporação de pequenos detalhes (a lápis, carvão, nanquim, entre outros materiais de desenho) para ajustar pontos considerados antiestéticos, como rugas e manchas, ou falhas da própria figura, ou para reforçar a nitidez dos contornos dos traços fisionômicos. Num processo inverso ao demonstrado nas duas categorias anteriores, muitos trabalhos de retoque eram realizados com intervenções diretas não à cópia fotográfica, mas ao próprio negativo, antes da revelação – no caso de fotógrafos que utilizavam, por exemplo, técnicas inventadas posteriormente ao calótipo, pois antes da existência do negativo fotográfico, estes procedimentos já eram realizados. Na realidade, a intervenção com pequenos retoques era um procedimento comum aos estúdios mundialmente e até hoje a cultura de intervir sobre a própria feição é uma etapa padrão no tratamento de imagens, especialmente aquelas voltadas para a circulação. No século XIX, a preocupação com o aspecto demasiadamente objetivo da fotografia (que levaria os estúdios a seguirem a cartilha pictorialista ou autodenominarem-se “Photographia artistica”) levantaria este problema por meio da difusão dos processos de retoque, divulgados nos manuais técnicos e abertamente aplicados especialmente aos *carte-de-visite*.⁵⁶³

Em Curitiba, não foram encontrados indícios claros do uso de procedimentos de retoque pelos estúdios fotográficos abalizados nesta pesquisa. Há pistas mais plausíveis nas fotos dos irmãos Weiss (que utilizavam-se amplamente também das fotomontagens⁵⁶⁴). Porém, no cotejo das fotos produzidas pelo Estúdio Volk, podem ser identificados alguns elementos que reforçam o entendimento de que havia no cotidiano do estabelecimento o costume de se aprimorar manualmente o resultado fotográfico. Há por exemplo, sutil indicativo de que assim como no retrato fotográfico de Virginia Woolf por George Beresford (Fig.154), claramente retocado a lápis para o reforço dos traços dos olhos e cabelos, nas fotografias dos Volk haveria também este tipo de interferência mínima para o aperfeiçoamento da imagem, a exemplo do retrato de Fanny Paul Volk (Fig.153), no qual identificamos pontos pretos para demarcação das pupilas (procedimento bastante comum, principalmente quando o fotografado encontrava-se de olhos fechados). Porém, nem sempre os retoques eram tão diminutos. Em geral, o costume do retoque envolvia também o apagamento de partes da fotografia, especialmente naquelas onde havia a adição de uma vinheta no contorno do busto, e a suavização da superfície aparente da pele, reduzindo as imperfeições. Nos

⁵⁶³ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. 1996. Op. Cit.

⁵⁶⁴ Exemplos podem ser encontrados em: KOSSOY, Boris; AZEVEDO, Orlando. *Augusto Weiss*. Curitiba: Voar, 2017.



Figura 153 - Detalhe de retrato de "Fanny Paul Volk", do Estúdio Volk. c.1880.⁵⁶⁵

Fonte: SIMÃO, 2010



Figura 154 - Detalhe do retrato de "Virginia Woolf", por George Beresford. Platinum print, retocado a lápis. 1902.

Fonte: National Portrait Gallery of London (npg.org.uk)



Figura 155 - Detalhe do retrato de "Pedro Laurindo Prado", do Estúdio Volk. 1908.

Fonte: SIMÃO, 2010



Figura 156 - Detalhe do retrato de "Paulo Casagrande", do Estúdio Volk. 1910.

Fonte: SIMÃO, 2010

⁵⁶⁵ Fotografias completas no anexo 33.

retratos de Pedro Laurindo Prado (Fig.155) e Paulo Casagrande (Fig.156), constata-se um valor quase pictórico nos tratamentos dos rostos, pois houve um alisamento nas peles e também um reforço sutil no sombreado delineado pela luz lateral incidente sobre as faces dos dois homens. No entanto, há uma sutil diferença no tratamento de ambos, pois tem-se uma impressão estranha de que no nariz de Prado as linhas do contorno foram suavizadas demais, enquanto o nariz de Casagrande foi fortemente delineado por uma sombra muito contrastada.

Pois bem, após breve análise das três categorias, vale salientar que além do uso dos três tipos destacados de intervenção sobre o objeto fotográfico, inúmeras outras variações de práticas e processos poderiam ser agregados para a realização dessas fotopinturas, como as fotomontagens. Como observado, o uso destes procedimentos nem sempre apresentava uma fatura evidente, como no caso do retrato de Dom Pedro II feito por Nadar⁵⁶⁶. Mas para fotopintores de inspiração pictorialista, ao contrário, a intenção era o destaque aparente destes detalhes, em geral, a exemplo das imagens pictorialistas produzidas por Henry Peach Robinson (1830-1901)⁵⁶⁷. Por outro lado, uma complexa imagem produzida com pretensões artísticas (e objetivos comerciais) pelo fotógrafo canadense William Notman (1826-1891) com o uso de fotomontagens (ou *composite*) representando o “Carnaval de patinação no Victoria Rink” foi realizada com um trabalho vultoso ao unir mais de trezentos negativos em uma só chapa, depois ampliada e colorida no formato que mais interessasse aos seus clientes⁵⁶⁸.

UM SOPRO DE VIDA: USOS E RECURSOS DA FOTOPINTURA

A atividade da fotopintura em suas diversas modalidades popularizou-se rapidamente por todo o mundo e tornou-se uma forma prática e lucrativa para os estúdios (segundo Vasquez, uma foto pintada custava em média 60% mais do que uma foto comum)⁵⁶⁹. Além de possibilitar a correção e adição de detalhes ao gosto do cliente, as especialidades da fotopintura solucionavam principalmente o problema da monocromia fotográfica, pois segundo Helmut Gernsheim,

⁵⁶⁶ Apesar de ser conhecido por não utilizar-se de interferências sobre as suas fotografias, podemos identificar processos de retoque num retrato de Dom Pedro II realizado pelo fotógrafo francês Félix Nadar: comparando o cartede-visite da revelação original com uma ampliação retocada, observa-se (guardadas as características técnicas relativas aos diferentes processos de revelação) que na segunda imagem o autor reforçou algumas linhas e sombreamentos, como no paletó e nas feições do monarca. Fotografia no anexo 34.

⁵⁶⁷ No anexo 35, pode-se observar o resultado de uma interferência com aquarela no negativo fotográfico de Robinson.

⁵⁶⁸ A figura pode ser observada no anexo 36. No Brasil, este tipo de trabalho com o uso de fotomontagens era feito por Valério Vieira.

⁵⁶⁹ VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2012. p.21.

desde a introdução da fotografia, uma certa decepção foi sentida em sua incapacidade para gravar cores, as quais em vez disso eram traduzidas em tons monocromáticos. Contudo, tendo alcançado a representação exata da natureza com todos os seus detalhes, foi percebido que a obtenção de cores era apenas uma questão de tempo - embora seu advento tenha chegado muito mais tarde do que o esperado. Inicialmente a falta da cor era sentida particularmente no retratismo, pois o público, acostumado às miniaturas, preferia *dispor de dois centavos coloridos do que de um centavo simples*⁵⁷⁰. Pintores de miniaturas, encontrando-se fora do mercado de trabalho pela popularidade do daguerreótipo, logo cumpriram a demanda colorindo daguerreótipos e ocasionalmente pintando sobre fotografias em papel.⁵⁷¹

Encorajada em razão da descrença na possibilidade da captação de imagens naturalmente a cores, a colorização manual de fotos atendia às reivindicações de uma freguesia então desprovida de qualquer purismo sobre as qualidades originais da imagem fotográfica, de acordo com Turazzi⁵⁷². Pois a ausência de cor na fotografia foi considerada por muita gente como uma falha que deveria ser resolvida recorrendo-se inclusive à intervenção manual: “a fotografia pintada certamente teve sua origem no desejo de ‘completar a imagem’, à mão, se necessário fosse”⁵⁷³. Porém, sabendo-se dos rumores em torno da busca pela foto colorida, hesitava-se em consumir imagens monocromáticas que talvez pudessem tornar-se antiquadas – o que era um mau negócio em termos de representação do status social, de acordo com Heinz & Bridget Henisch⁵⁷⁴. Dentre aqueles que não se importavam com a subversão do caráter

⁵⁷⁰ Nota sobre a tradução: O termo grifado refere-se a uma interpretação possível do trocadilho feito por Gernsheim com uma expressão idiomática inglesa criada em 1884 pelo escritor britânico Robert Louis Stevenson (1850-1894) no ensaio “*A penny plain and twopence coloured*” publicado no livro “*Memories and Portraits*”, em que atribuiu a sua técnica de escrita às incursões no teatro de fantoches. A origem da frase baseia-se no fato de que o material utilizado por Stevenson em seus bonecos era bastante rudimentar, custava apenas um centavo simples e mais dois “coloridos à mão”. A expressão foi utilizada aqui por Gernsheim para explicar que os clientes dos estúdios fotográficos preferiam ter o custo dobrado e falsamente ostentoso de “*twopence colored*” na compra de uma foto pintada ao invés de optar pela realista e comum imagem monocromática obtida por apenas um “*penny plain*”. [BLUNDALL, John; FOSTER, Stephen. *A Penny Plain and Twopence Coloured*. 2012. Disponível em: <theworldthroughwoodeneyes.co.uk/toy_theatre.html>].

⁵⁷¹ Tradução de: “Right from the introduction of photography a certain disappointment was felt at its inability to record colors, which were instead translated into monochrome tones. Yet, having achieved the exact representation of nature with all its details, it was realized that the attainment of color was only a matter of time - though its advent came much later than expected. Color was at first particularly missed in portraiture, for the public, accustomed to miniatures, preferred 'twopence colored' to 'penny plain'. Miniature painters, finding themselves out of work through the popularity of the daguerreotype, soon fulfilled the demand by tinting daguerreotypes and occasionally painting over paper photographs”. [GERNSHEIM, Helmut. *The History of photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. London: Thames & Hudson, 1969. p.521.]

⁵⁷² TURAZZI, 2009. Op. Cit. p.57.

⁵⁷³ Tradução de: “The painted photograph certainly had its origin in the desire to ‘complete the picture’, by hand, if need to be”. [HENISCH & HENISCH, 1996. Idem.]

⁵⁷⁴ HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.10.

realista da fotografia, haviam defensores da técnica que encontravam no procedimento a satisfação e manutenção do gosto pela figuração pictórica e dos ideais estéticos vigentes no século XIX. Assim, a camuflagem das aparentes limitações da técnica em detrimento de seu suposto teor objetivo, por meio de procedimentos estéticos inspirados na tradição pictórica, colaboravam para o interesse geral em torno da prática da fotopintura no mercado fotográfico.

Nas décadas de 1850-1870, a fotografia e a fotopintura haviam se transformado em um instrumento imprescindível de trabalho, reconhecido pelos pintores europeus, norteamericanos e também pelos pintores brasileiros, os quais procuravam estar atualizados com as técnicas fotográficas.⁵⁷⁵

A clientela mostrava-se feliz em pagar relativamente pouco (se comparado aos custos reais de uma representação a óleo) por alterações manuais que prometiam simular a pintura – o que contribuía para a valorização da autoimagem do indivíduo retratado. Por este motivo, não travava-se tão-somente de uma prática voltada para as camadas populares, pois a encomenda de fotografias pintadas era também um costume presente dentre membros da aristocracia em todo o mundo. Na coleção da família real britânica, por exemplo, podem ser encontradas várias fotopinturas do período vitoriano, e em especial destaca-se uma foto estereoscópica da Rainha Vitória do Reino Unido (1819-1901) em cores muito sutis, afixada a um estojo luxuoso, aveludado e com um visor especial acoplado⁵⁷⁶. Este tipo de objeto atraía às cortes e casas burguesas pelo seu aspecto luxuoso e exclusivo, e os fotógrafos especializados nestes procedimentos eram bastante requisitados.

No Brasil, a família real realizava muitas encomendas com o fotógrafo e pintor retratista Joaquim Insley Pacheco (1830-1912), que fez considerável sucesso na corte como “um dos primeiros e dos mais destacados praticantes da fotopintura”⁵⁷⁷. Agraciado por Dom Pedro II como fotógrafo da casa Imperial, teve longa e produtiva carreira, alinhado com as mais diversas novidades tecnológicas e estéticas de seu tempo. Pacheco utilizava-se vastamente da fotografia para a realização de retratos sob encomenda⁵⁷⁸. Ele fez, por exemplo, o retrato em miniatura (Fig.158) da Princesa Leopoldina de Bragança e Bourbon (1847-1871). As miniaturas eram objetos tradicionais e ricamente adornados, com pinturas realizadas em pequeno formato, e foram utilizadas desde o século VIII pelos nobres como ornato de uso pessoal: “esposas que levavam ao colo o retrato de seus maridos ausentes, entes queridos que houvessem falecido ou para que os

⁵⁷⁵ MACHADO, 2010. Op. Cit. p.234-235.

⁵⁷⁶ Uma foto do objeto e ampliação da correspondente fotopintura podem ser encontrados no anexo 32.

⁵⁷⁷ VASQUEZ, 2003. Op. Cit. p.34.

⁵⁷⁸ VASQUEZ, 2003. Idem.

homens pudessem carregar o retrato de suas amadas em suas longas viagens, confeccionados em tampas de caixas de joias ou tabaqueiras”⁵⁷⁹. Após a invenção de processos de revelação fotográfica sobre porcelana, as fotopinturas passaram a fazer parte desta tradição.



Figura 157 - Insley Pacheco. “Princesa D. Leopoldina”. c.1868.

Fonte: Museu Imperial
(museuimperial.gov.br/dami)



Figura 158 - Insley Pacheco. “Princesa D. Leopoldina”. Miniatura. c.1868.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural
(enciclopedia.itaucultural.org.br)

Os usos dos recursos da fotopintura pela aristocracia demonstram que a configuração dessas imagens estava envolvida principalmente por um desejo de conferir ao retratado “*ses lettres de noblesse*”⁵⁸⁰. Além disso, para o próprio fotopintor, tratava-se de uma forma de demonstração de suas próprias qualidades técnicas enquanto retratista ou colorista. Muitos fotógrafos, inclusive, além de realizarem diversas demonstrações de suas qualidades técnicas, principalmente em galerias presentes em seus próprios estúdios, costumavam empregar o título de “fotografia artística” em seus anúncios, como uma forma de validação das qualidades estéticas de sua produção. Mas, para além das aspirações artísticas, as interferências com adições de cor ofereciam uma representação mais realista da imagem. Para muitos, a presença de cores sobre a fotografia contribuía para adicionar-lhe “uma camada de vida”, com aparência e estilo mais familiares aos olhos. Em 1840, Johann Isenring organizou uma exposição em seu estúdio e no catálogo da mesma publicou (na terceira pessoa) comentários um tanto pretensiosos sobre o processo que ele mesmo idealizara, o descrevendo como uma “adição

⁵⁷⁹ FERRARI, Angelita. *Pinturas em miniatura: A coleção de pinturas em miniatura da Vincondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Funalfa, 2013.p.43.

⁵⁸⁰ VASQUEZ, 2012. Op. Cit. p.22.

necessária à invenção de Daguerre” para afastar a “frieza” do daguerreótipo por meio da intervenção da coloração, como “um sopro de vida” atribuído pela mão de um artista:

[Isenring] acredita que sua intervenção adicional contribuiu significativamente para a solução desse difícil problema, a saber, se e como a impressão fotográfica fria, morta e rígida (por necessidade) poderia, através da intervenção da arte à mão livre, e por sua ajuda, ser de alguma forma transformada em uma bela entidade artística. Seus retratos são - e ele pode dizer isso sem modéstia - não mais meramente produtos frios da lente objetiva da câmera obscura; os olhos [dos clientes] não estão fechados ou borrados, mas abertos, o brilho de suas pupilas é distinto e alegre. No geral, as imagens têm coloração e vida, e se assemelham a pinturas em termos de tom e efeito.⁵⁸¹

Se para o seu proponente a fotografia pintada significava um novo impulso a artistas e fotógrafos, por outro lado, existiam muitos e ferozes oponentes ao procedimento dentre artifícios estabelecidos. No mesmo documento de 1840, Isenring tratou sobre o fato de a foto pintada ser associada a uma suposta incompetência e “falta de talento artístico” do fotógrafo ou do pintor envolvido (assim como fora lamentada a invenção da tipografia pelos copistas e calígrafos⁵⁸²), evidenciada pela necessidade destes se utilizarem de outros meios com a intenção de “melhorar” artificialmente as imagens por eles produzidas, destruindo as particularidades inerentes das “joias perfeitas” que seriam os daguerreótipos. Assim, apesar de tratar-se de um serviço amplamente oferecido por estúdios no mundo todo, a colorização era em geral realizada por anônimos – principalmente porque grande parte dos profissionais temia que a associação entre fotografia e pintura desvalorizasse o seu serviço. Vale lembrar aqui que no secular debate entre desenho e cor, ainda haviam inúmeros pintores que defendiam que a essência da pintura seria o desenho. Portanto, apesar de não ser incomum que artistas se dedicassem a esta função primordialmente comercial, para muitos parecia desonrosa a associação com um artifício que prometia a realização de “desenhos automáticos”.

Por outro lado, como muitos dos pintores envolvidos com a colorização na realidade eram primordialmente fotógrafos⁵⁸³, e estes não precisavam necessariamente ser pintores formados numa Academia para conseguir oferecer o trabalho em questão, faltava-lhes a

⁵⁸¹ Tradução de: “[Isenring] believes that his additional intervention contributed significantly to the solution of that difficult problem, namely whether and how the (through necessity) cold, dead, and stiff photographic imprint could, through the intervention of free-hand art, and by its help, be somehow transformed into a beautiful artistic entity. His portraits are – and he can say this without immodesty – no longer mere cold products of the camera obscura objective lens; the eyes [of clients] are not closed or blurred, but open, the sparkle of their pupils distinct and cheerful. Altogether, the pictures have coloration and life, and resemble paintings in terms of tone and effect.” [ISENRING *apud*. HENISCH & HENISCH, 1996. Op. cit. p.22]

⁵⁸² ISENRING *apud*. HENISCH & HENISCH, 1996. Idem.

⁵⁸³ HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.132.

destreza técnica, a experiência com a composição e com as cores e a delicadeza dos traços. Por vezes o trabalho desses fotopintores inaptos desapontava e, em muitos estúdios, após o recebimento das encomendas, não faltavam clientes arrependidos: As fotografias a seguir, por exemplo (Figs.159 e 160), foram evidentemente produzidas por coloristas inexperientes, pois a ausência de volumes, a economia de tonalidades e a desfiguração das imagens exageradamente remexidas estão muito distantes do resultado estético esperado pela clientela que procurava na fotopintura aquele “sopro de vida” artístico proposto e defendido por Isenring.⁵⁸⁴



Figura 159 – “Retrato infantil”, autoria desconhecida. Ferrótipo pintados à óleo. c.1880.
Fonte: Princeton University Library (Princeton.edu)



Figura 160 – “Mulher idosa com lenço”. Lardner of Philadelphia. Ivorytype. c.1860.
Fonte: HENISCH & HENISCH, 1996. p.123.

Porém, em casos de extrema inabilidade, como nos exemplos apresentados acima, não era apenas o trabalho de colorização que contava para a obtenção de tão fracos resultados. Os próprios coloristas tinham reclamações a fazer em relação à qualidade das cópias fotográficas enviadas para o retoque posterior. Em uma análise sobre as dificuldades enfrentadas pelos coloristas do século XIX, Heinz & Bridget Henisch⁵⁸⁵ demonstraram que, na opinião daqueles profissionais, se a cópia fotográfica já não apresentava boa qualidade na ocasião de sua revelação, dificilmente o resultado retocado traria alguma solução ao problema. Um desabafo direcionado aos estúdios fotográficos foi publicado na imprensa em 1883, por um retocador norteamericano, sobre as condições nas quais as imagens chegavam às suas mãos para o retoque e pintura:

⁵⁸⁴ HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.83.

⁵⁸⁵ HENISCH & HENISCH, 1996. Op. Cit. p.133.

Eu gostaria que os seus fotógrafos prestassem um pouco mais de atenção ao tipo de impressão que vocês nos enviam para pintar [...]. Por que em nome da cremação [sic] seus impressores não se esforçam um pouco em produzir o mais artístico estilo de retratismo? Eles nos enviam fotografias em que o cabelo é quase preto e nos manda pintá-lo de dourado!⁵⁸⁶

Bem, não havia dúvidas de que a qualidade do trabalho do fotógrafo facilitava ou dificultava o serviço do fotopintor, mas quando este era realizado com relativa excelência, o resultado da intervenção teria mais chances de ser considerado um aperfeiçoamento da representação. Por este motivo, os estúdios de maior excelência procuravam manter entre os seus funcionários um bom pintor, de preferência formado por uma Academia de Belas Artes e com experiência em retratos. E este pintor era então considerado como um importante implemento e um diferencial luxuoso do estúdio, especialmente porque o investimento envolvido nesta associação era bastante alto.

Neste sentido, é notável que em uma cidade em processo de urbanização como Curitiba, na transição do século XIX para o XX, houvesse um estabelecimento de grande porte como o Estúdio Volk, provido praticamente desde sua inauguração com o amparo da experiência de um “excelente pintor de retratos”⁵⁸⁷, segundo anunciavam os fotógrafos orgulhosamente nos jornais. Já analisamos anteriormente que, de acordo com os anúncios dos estúdios, tanto os Volk quanto seus discípulos (Barthels, Linzmeyer, Weiss) reconheciam o prestígio que tais especialidades ditas “artísticas”, como a pintura sobre fotografias, o retoque, entre outros, incorporava aos negócios. Não há muitos registros objetivos em torno dos pintores que realizaram serviços como fotopintores para tais estúdios, provavelmente em razão do descrédito sofrido por tal classe profissional quando associada à fotografia. Entretanto, sabemos que no período de convivência entre Alfredo Andersen e os fotógrafos Volk, além dos vários retratos a óleo realizados com referência em fotografias, foram feitas também algumas colorizações de ampliações em papel fotográfico, como a panorâmica que analisamos no início deste capítulo. Outra série de fotopinturas produzida por tais profissionais, porém, foi uma sequência de quatro fotografias de figuras femininas com trajes típicos eslavos, designadas “Jovens Camponesas Rutenas”.

⁵⁸⁶ Tradução de: “I wish that your photographers would pay a little more heed to the kind of prints you send us to paint [...]. Why in the name of cremation [sic] do not your printers take a little pain in producing the most artistic style of portraiture? They send us photographs in which the hair is nearly black and tell us to paint it golden!” [CLIFF *apud*. HENISCH & HENISCH, 1996. Idem]

⁵⁸⁷ DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1889, p.4. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

AS JOVENS CAMPONESAS RUTENAS: RETRATOS DA IMIGRAÇÃO



A



B



C



D

Figura 161 - Comparativo das fotopinturas “Jovens Camponesas Rutenas”.
 Alfredo Andersen & Estúdio Volk. Óleo sobre fotografia. N.d.
Fonte: Museu Paranaense (Reproduções do MAA).

Nas quatro ampliações “Jovens Camponesas Rutenas” (Fig.161) foram realizadas interferências com tinta a óleo por Andersen, especialmente sobre o fundo e sobre os detalhes da indumentária policromática característica deste grupo étnico, com bastante detalhismo em suas flores e bordados. Em todas as imagens, as moças rutenas aparecem em representações muito semelhantes frente a um cenário campestre. Segundo os laudos do Museu Alfredo Andersen⁵⁸⁸ sobre estas obras, há indicação de que as fotografias estariam coladas sobre telas, como forma de dar melhor suporte ao suspendê-las. Na parte inferior delas, é possível encontrar a assinatura “Ateliê Curytibano”, que não era comum nas obras do pintor, pois referia-se especificamente ao espaço de colaboração mútua entre o Estúdio Volk e Andersen no endereço da Marechal Deodoro (1902-1915), e também à autoria dupla destas imagens. Não é possível precisar exatamente em qual ordem ou em que ano as fotopinturas das Rutenas foram realizadas, pois não há este registro nem no Museu Alfredo Andersen, nem no Museu Paranaense. Porém, é possível levantar algumas hipóteses sobre as motivações que determinaram a criação destas e o seu contexto.

A primeira possibilidade que podemos aventar é a de que as quatro imagens tenham sido realizadas com motivações expositivas, como, por exemplo, trabalhos especiais para a Exposição Nacional de 1908, na qual tanto Alfredo Andersen como o Estúdio Volk, em nome de “D. Fanny Wolk”, foram premiados com medalhas de ouro. Também foi premiado Augusto Weiss com medalha de prata. Em notícia sobre a presença dos paranaenses na Exposição Nacional (Fig.162), o jornal “A República” elencou os grupos da seção de “*Artes Liberaes*” e seus vencedores:

GRUPO II	GRUPO V
Trabalhos de pintura a óleo, aquarella etc.	Photographia.
MEDALHA DE OURO — Alfredo Andersen.	MEDALHA DE OURO — D. Fanny Wolk.
MEDALHA DE PRATA — d.d. Carmen Lima, Lalá Guimarães, Irene Lemos, Marietta Bezerra, Stella Macedo, Maria J. Pinto, Ida Wiener, sr. A. Barros e d. Elzira Faria.	MEDALHA DE PRATA — J. Jorgense, Augusto Weiss, Arthur Klugg, C. E. Weier e Frederico Langer.
	MEDALHA DE BRONZE — Isidoro Costa Pinto e Alberto Oncken.

Figura 162 - Trechos da notícia “O Paraná na exposição” no jornal “A República”, 1908.⁵⁸⁹

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

⁵⁸⁸ Laudos técnicos das obras “Camponesa Rutena”, “Camponesa Rutena II”, “Camponesa Rutena III”, “Camponesa Rutena IV”. Recadastrados por Márcia C. Kusmann em 20/01/2014. Secretaria de Estado da Cultura, Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Museu Alfredo Andersen.

⁵⁸⁹ Transcrição: “GRUPO II: Trabalhos de pintura a óleo, aquarela etc. Medalha de ouro – **Alfredo Andersen**. Medalha de prata – d.d. Carmen Lima, Lalá Guimarães, Irene Lemos, Marietta Bezerra, Stella Macedo, Maria J. Pinto, Ida Wiener, sr. A. Barros e d. Elzira Faria. / GRUPO V: Photographia. Medalha de ouro – **D. Fanny Wolk**. Medalha de prata – J. Jorgense, **Augusto Weiss**, Arthur Klugg, C.E. Weier e Frederico Langer. Medalha de bronze – Isidoro Costa Pinto e Alberto Oncken”. [A REPÚBLICA. Ano XXIII, nº276. 25 nov. 1908. p.1. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br>.]

Esta informação é relevante porque, além de demonstrar que estes profissionais mantinham alguma proximidade (e que eram muito qualificados em seus ofícios, nacionalmente), também nos oferece um importante indício sobre a possibilidade de terem realizado trabalhos em parceria naquele ano, com a motivação particular de demonstrar aos mais de dez mil visitantes do evento e ao seu júri as suas novas especialidades técnicas, assim como tantos outros expositores do Paraná – o estado dispunha de um pavilhão amplo e se fez representar com uma larga variedade de produtos. Segundo Cintia Carneiro, “ao lado do moinho [da Seção de Agricultura] havia fotografias com vistas de aspectos da vida rural paranaense: colônias, lavouras, *camponeses* (poloneses e italianos), e ervais, pinheirais, entre outras. Foram também expostas telas pintadas a óleo da Escola de Desenho Alfredo Andersen, representando frutas, flores, *tipos de colono* e mate”⁵⁹⁰. Pois bem, é curioso perceber que tanto na categoria fotográfica quanto na categoria pictórica apareceram dentre as especialidades os retratos de “camponeses” e “colonos”, o que parece ser um indício de que a temática envolvida pelas “Camponesas Rutenas” tinha grande aproximação com aquela apresentada por esses profissionais na Exposição de 1908. Contudo, vale pontuar que os pupilos dos Volk, como, por exemplo, os irmãos Weiss (os quais inclusive têm entre seus registros algumas cenas representando os colonos rutenos em suas propriedades rurais⁵⁹¹) apresentavam provavelmente mais proximidade com a temática camponesa do que Fanny. Pois, apesar de existirem fotografias externas feitas pelos Volk, estas não eram costumeiras:

Sobre a diversidade temática cabe destaque às imagens externas realizadas por Adolpho e Fanny – foram poucas – mas, ao menos, as que chegaram aos dias atuais são significativas [...]. O estúdio também revela desde os seus primórdios – bem como em todo o transcorrer dos quarenta anos de existência – as grandes famílias de imigrantes que migraram para Curitiba: eram primeiramente os alemães, depois italianos, poloneses, ucranianos e tantas demais etnias. Enfim, este bom acervo dos registros fotográficos realizados pelos Volk, apresenta as faces literais dos diversos tipos humanos, e diversidade de culturas extranacionais que começaram a coabitar em Curitiba⁵⁹²

Além disto, ainda como uma segunda possibilidade, há a suposição de que as “Camponesas Rutenas” tenham sido encomendadas por Romário Martins para também compor o acervo do Museu Paranaense no começo do século XX, assim como a vista panorâmica de

⁵⁹⁰ CARNEIRO, Cintia. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná*. Curitiba: SAMP, 2013. p.159.

⁵⁹¹ KOSSOY & AZEVEDO, 2017. Op. Cit. p.31; 35; 46.

⁵⁹² SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.168.

Curitiba e os retratos a óleo. Durante o período de ampliação do acervo (depois de 1905), havia uma preocupação de se preencher o museu com novos atrativos, dentre eles as representações étnicas, as quais possuíam inclusive uma seção diferenciada, denominada como “Quadros e aspectos”. Em 1930, quando o Museu mudou de endereço para a “Rua Buenos Ayres 200”, ficou a cargo da nova direção realizar a reorganização, limpeza e restauro de todo o material, motivo pelo qual foi realizado um primeiro inventário de todos os itens do acervo, presente no relatório institucional de 1932⁵⁹³. Neste documento, tanto a “Vista geral de Curitiba” como as “Camponesas Rutenas” figuram na seção de “*Quadros e Aspectos*” (estas últimas listadas como fotografias coloridas de colonas “*Ruthenas*”). Bem, se estas fotopinturas já faziam parte do acervo do museu naquela época, há uma grande probabilidade de que tenham sido encomendadas pela instituição (ou, quem sabe, destinadas a ela após a exposição nacional).

Dentre os muitos papéis de Romário Martins, além de diretor do Museu Paranaense, ele atuou em diversas profissões, como jornalista e historiador, por exemplo, foi organizador da revista “Paranista” junto a Alfredo Andersen⁵⁹⁴ e também fundou o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná. Todas as suas ocupações profissionais foram utilizadas para que ele expusesse as suas ideias paranistas⁵⁹⁵, as quais consistiam na definição dos elementos constitutivos de uma identidade do paranaense baseada na qualidade própria do território, da lavoura, das riquezas naturais e da sua população miscigenada. Por este motivo, seria relevante que uma coleção de “*Aspectos*” do Paraná, num museu regional, abrigasse retratos apologéticos a uma etnia tão divergente como a rutenas, socialmente invisibilizada pelo distanciamento cultural, mas ao mesmo tempo de presença indefectível e relevante para a definição de uma identidade paranista, segundo a proposição de seus defensores.

Sobre os rutenos, em comparação aos outros grupos étnicos que imigraram para o Paraná entre os séculos XIX e XX, as informações das quais dispomos atualmente são intrincadas, pois “não houve uma ‘memória coletiva’ homogênea a respeito da vinda [deles]

⁵⁹³ Relatório ao Secretário do Interior, Justiça e Obras Públicas pelos Auxiliares Técnicos do Museu Paranaense. Curitiba, 1 Jan. 1932. Documento Institucional do Museu Paranaense.

⁵⁹⁴ CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: Alameda, 2014. p.134.

⁵⁹⁵ De acordo com o conceito de Romário Martins: “Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, *util* à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido esse nobre movimento de idéias e iniciativas [...]. Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, *cadeou* uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma *fabrica*, *compoz* uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore.” [MARTINS, Romário. *Paranistica*. 1946. *Apud*. PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996. p.82]

para o Brasil, [assim como] não houve homogeneidade nas condutas dos rutenos frente às dificuldades encontradas ao chegar ao Paraná”⁵⁹⁶. Estes paulatinamente passaram a abrir mão de várias práticas e hábitos que lhes eram tradicionais, seja em decorrência do isolamento ou da convivência profunda com outros grupos étnicos, de forma a seguir um processo de aculturação⁵⁹⁷. Apesar de compartilharem de vários elementos e disposições comuns com austríacos, judeus e poloneses, como o idioma, cada família rutena definiria individualmente as suas condutas frente aos dilemas coloniais, não seguindo um mesmo padrão.

As primeiras levas imigrantes rutenas partiram em 1870 dos campos da Província da Galícia, ao leste do então Império Austro-Húngaro, local onde “os estratos dominantes foram aos poucos sendo assimilados política e culturalmente aos sucessivos Impérios que se alternavam em seu comando, enquanto os estratos dominados [servos *mujiques*] mantinham sua língua de origem e a filiação à Igreja Ortodoxa”⁵⁹⁸. A partir do século XVIII, estes servos camponeses, que passaram a ser chamados de ‘rutenos’⁵⁹⁹, eram muito humildes e viviam de forma subserviente aos donos de terra poloneses, os quais tinham inclusive o direito de vendê-los juntamente com as suas propriedades. Especialmente por este motivo, tratava-se de “uma população quase totalmente composta de camponeses analfabetos, alijada da educação e sem participação na vida administrativa local [e sem uma identidade nacional]; com sua vida completamente ligada à atividade na terra e com pouco acesso à educação, esses camponeses não tinham contato com ideias que extrapolassem suas vivências cotidianas”⁶⁰⁰, incluindo-se a possibilidade de emigrar para a América.

Assim como em outros países europeus, algumas famílias rutenas não deram ouvidos aos rumores sobre os perigos da viagem para o Brasil, e apartadas deixaram a Galícia (ou seja, sem nenhuma garantia, sem rede de sociabilidade alguma) para tentar a vida em colônias

⁵⁹⁶ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional, UFRJ. Rio de Janeiro, 2007. p.122.

⁵⁹⁷ GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.136.

⁵⁹⁸ GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.32.

⁵⁹⁹ “[*Rutenos*] foi o nome atribuído pelas autoridades do Império Austro-Húngaro aos camponeses da Província da Galícia que falavam uma língua própria e pertenciam em sua grande maioria à religião uniatista greco-católica. Constituíam assim o que em geral se chama um grupo ‘étnico’, um grupo que partilha traços culturais diversos mas não tem um Estado independente e não se constitui a partir de um projeto ‘nacional’. Já os ‘ucranianos’ são um grupo ‘nacional’, ou seja, uma ‘nação’ de pessoas que se vêem como partilhando os mesmos traços culturais, que se identificam com um território próprio – no caso, a Ucrânia – e que buscam ter o domínio independente desse território. Entre os ‘rutenos’ e os ‘ucranianos’, a diferença é assim uma diferença de ‘consciência nacional’, ou seja, uma consciência de si mediada pela concepção de nação, que gera uma identificação entre uma pessoa e sua ‘pátria’. Como afirma Kobren [1935], ao vir ao Brasil os migrantes ainda não tinham ‘aprendido’ que eram ‘ucranianos’”. [GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.190]

⁶⁰⁰ GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.34.

estabelecidas nos arredores de Curitiba (como Pilarzinho, Abranches e Orleans)⁶⁰¹. Mas a maioria dos imigrantes eslavos que chegaram ao estado do Paraná foram levados diretamente às florestas virgens do interior, em colônias como a de Prudentópolis: “as autoridades locais tinham uma expectativa bastante precisa acerca do papel que esperavam que os imigrantes desempenhassem em troca dos subsídios que receberam para sua vinda: eles seriam os primeiros ocupantes das áreas de florestas [...] e estavam inseridos no projeto de construção de obras públicas”⁶⁰² como mão de obra livre para o trabalho agrícola e alternativa ao trabalho escravo. De acordo com Sergio Odilon Nadalin, os imigrantes eram encaminhados pelas companhias dos governos provinciais, desde o agenciamento na Europa até a ocupação das colônias, justamente com a preocupação de “garantir o escoamento, para centros urbanos, do excedente de alimentos produzidos nos núcleos coloniais [...] em zonas recobertas por florestas, em torno de cidades do litoral e do primeiro planalto”⁶⁰³. Por outro lado, esta preocupação em se prestar assistência aos imigrantes não significava exatamente que os paranaenses foram totalmente receptivos, pois ocorreram resistências sociais em relação a todas as etnias no final do século XIX:

há relatos da xenofobia aos italianos, aos ucranianos e tantos outros que vieram morar em Curitiba. No entanto, as dimensões de resistência à presença imigrante podem ser medidas por gradações, pois os poloneses e ucranianos, naquele período, encontravam-se muito empobrecidos economicamente, dedicavam-se à agricultura, portanto não faziam concorrência econômica aos naturais. [...] soma-se o fato que a segunda geração logo aderiu à miscigenação, seja com os luso-brasileiros, seja com outras etnias.⁶⁰⁴

No entanto exatamente esta característica de heterogeneidade, dada pela miscigenação entre os “naturais” curitibanos e os imigrantes, era algo que viria a interessar e muito aos ideais paranistas. Nas obras de Romário Martins se apresentava, além dum elogio ao meio físico, também uma posição de destaque ao imigrante, num papel civilizador e na construção de uma identidade local. Para Luis Fernando Lopes Pereira, o paranismo de Martins imbuía-se especialmente do propósito ideal da integração das etnias para a formação do Paraná do futuro, “fruto da relação harmônica e fraterna dos que agora eram filhos da terra paranaense, unidos na

⁶⁰¹ “Segundo uma fonte da época, a composição étnica dessa região caracterizava-se pela grande predominância da população polonesa, que totalizava 88% do total de habitantes, enquanto a fração de rutenos somava apenas 4% – ao contrário da Galícia Oriental, onde apenas 27,5% da população eram poloneses, enquanto 58,8% eram rutenos. Nesse grupo da Galícia Ocidental, contudo, já vieram alguns rutenos de uma região próxima, os Cárpatos Ocidentais. [...] entre 1889 e 1900 entraram no Paraná 53.047 imigrantes; dentre eles, 26.027 eram “polacos prussianos e russos”, e 20.020 “austriacos”, o que equivale a 87% do total.” [GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.108;112]

⁶⁰² GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.107.

⁶⁰³ NADALIN, Sergio Odilon. *Paraná: ocupação do território, população e migração*. Curitiba: SAMP, 2017. p.70.

⁶⁰⁴ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.112.

'afeição sincera' que demonstrariam pelo estado”⁶⁰⁵. Em seus livros e nas instituições que dirigiu, especialmente pela via do Museu Paranaense, contribuiu de diversas maneiras para o propósito de cunhar uma memória paranista – por muitas vezes aliado aos meios de produção imagética:

De muitas formas é possível perceber a contribuição do museu na busca dessa identidade para os paranaenses: pela sua participação nas diversas exposições do período, as quais visavam, entre suas finalidades, afirmar a identidade do novo estado perante os outros estados brasileiros; pela política de aquisição para o seu acervo de quadros de célebres políticos paranaenses e de objetos de arqueologia, antropologia e etnologia para a reconstrução de seu passado; pela publicação de material de divulgação de assuntos referentes ao Paraná, como o homem e o território paranaenses; e como um espaço cultural para reuniões de membros de outros institutos e associações⁶⁰⁶

Dentre os vários artistas que incentivou, Martins teve mais proximidade com Alfredo Andersen, e o apoiou não apenas materialmente, por meio das encomendas, mas também moralmente, com publicações em periódicos e inclusive com sugestões temáticas para a sua obra pictórica, simbolizando de forma indireta as suas ideias paranistas dentre as paisagens e retratos do amigo norueguês⁶⁰⁷. O pintor representou em sua obra vários aspectos da região, como as vistas dos campos de pinheirais, os tipos paranaenses, os imigrantes e caboclos e os ilustres locais (inclusive o próprio Romário Martins). Esta valorização dos elementos identitários paranistas em Andersen corrobora para a interpretação de que também ele estava a serviço do Movimento Paranista, mesmo que de forma menos direta do que alguns de seus pupilos – os quais, curiosamente, reuniam-se no antigo Ateliê Curitibano, na Marechal Deodoro.

Além desse conjunto pictórico de aspirações paranistas, salienta-se também a presença de um meio imagético inusitado com a assinatura de Andersen, a ilustração de uma capa da revista “O Olho da Rua”, em 1907 (Fig.163). A presença do pintor como colaborador desta publicação é uma informação curiosa, pelo discurso simbólico sobre o qual trataremos a seguir, porém não é de todo inusitada, pois as revistas “estavam sempre em busca de ilustrações para suas matérias, frequentemente encomendando retratos de desenhos aos artistas mais cotados no mercado”⁶⁰⁸. De fato, nessa edição há um anúncio dos próprios editores, requisitando colaborações artísticas espontâneas dos leitores para os próximos números⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado em História Social. USP. São Paulo, 2002. p.204.

⁶⁰⁶ CARNEIRO, Cintia. 2013. Op. Cit. p.168-169.

⁶⁰⁷ CORRÊA, 2014. Op. Cit. p.122.

⁶⁰⁸ MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.19.

⁶⁰⁹ "O Olho da Rua aceita com olhar terno a *inteligente colaboração artística ou literária* de seus leitores, *d'aquem e d'além* serra. Sempre será vista com bons olhos a *colaboração humorística*" [OLHO DA RUA. Ano1, nº5. 1907. p.23.]



Figura 163 – Alfredo Andersen. Ilustração na capa da revista “O Olho da Rua”. Ano 1, nº5, 1907.

Fonte: Revistas Curitibanas (revistascuritibanas.ufpr.br)

A revista “O Olho da Rua”⁶¹⁰ compunha-se de trechos aleatoriamente organizados com fragmentos de assuntos, como se observados em uma volta pela via pública. Em seu aspecto físico, ela “[tinha] de 28 a 30 páginas e sua capa trazia sempre uma charge colorida (bicromia ou tricromia), o título da revista ao alto da página, além da data, do número do exemplar, do preço. Tudo definido por linhas curvas e sinuosas, bem ao gosto do *art nouveau* e da *Belle Époque*”⁶¹¹. A charge na capa poderia também agregar cenas locais, frontspícios, fotogravuras, e era geralmente completa por outros textos na margem inferior, como títulos ou diálogos humorísticos que comentavam fatos ocorridos na cidade, porém muitos sem esclarecimentos e sem uma conexão direta com os assuntos tratados no interior da edição: “a caricatura vai além da formação da opinião, além do posicionamento ideológico, pois a linha e a expressão dão a tônica, mas não encerram a questão. Há um espaço a ser preenchido pelo imaginário dos leitores”⁶¹².

A capa da edição atribuída a Andersen é relativamente sofisticada, especialmente pelo uso habilidoso da composição cromática, com quatro cores. Abaixo do nome da revista, há um quadro com uma caricatura inserida em um uma floresta de pinheiros que ocupa a página inteira, sobreposto por outro quadro menor, no qual vê-se, em primeiro plano, um grupo de imigrantes, e em segundo plano, um navio aportado e um trapiche. Esta imagem provavelmente foi feita em colaboração entre ao menos dois autores: Andersen e um caricaturista não identificado (Herônio? Cadiz?). A assinatura do pintor encontra-se na lateral direita do trecho central, indicando que talvez apenas esse seja especificamente de sua autoria. O recorte em quadros sugere uma sequência narrativa que começa com um discurso de ares paranistas e termina com um monólogo de intenções humorísticas: no primeiro segmento, vêem-se apenas os topos das araucárias contra o bucólico nascer do sol; depois, vemos o navio chegando ao litoral, e as moças imigrantes em seus trajes típicos aproximando-se em fila, a última delas com uma criança no colo. Neste ponto, a ilustração parece imbuída de um certo senso ufanista, o qual remete aos ideais paranistas, pois “o pinheiro é apresentado como a origem da sociedade paranaense, o ancestral comum que sobreviveu aos séculos e às lutas, e que inspirou, do alto de sua copa, a construção de um estado voltado para o futuro”⁶¹³. Porém, no último fragmento, onde vemos os pés daqueles pinheiros, encontra-se a grosseira caricatura do então vice governador, o Coronel Joaquim Monteiro de

⁶¹⁰ “periódico quinzenal, com uma tiragem inicial de 2000 exemplares, dobrando a partir do segundo número. Custava 200 réis e o endereço da redação era à rua Ébano Pereira, número 4. Os sócios fundadores da revista foram Seraphim França, Heitor Valente e Mário de Barros.” [QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Olho da Rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR. Curitiba, 1996. p.40.]

⁶¹¹ QUELUZ, 1996. Idem.

⁶¹² QUELUZ, 1996. Ibidem. p.48.

⁶¹³ PEREIRA, 2002. Op. Cit. p.202.

Carvalho e Silva (1855-1917), conhecido também como empresário (teve uma serralheria) e banqueiro. Vestido na forma estereotipada de caipira, com camisa xadrez e chapéu de palha, ele foi representado como um ruralista idoso e preguiçoso. Em 1907, ele tinha em sua agenda o investimento de novos subsídios públicos na questão imigratória, porque naquele ano ingressaram 6221 novos imigrantes no Paraná⁶¹⁴. O monólogo humorístico redigido ao final da página faz um contraponto à questão da propaganda imigratória, ao ilustrar o Coronel deitado à espera da chegada dos trabalhadores imigrantes para continuar a derrubada dos pinheirais, de forma que assim ele pudesse aposentar-se com tranquilidade⁶¹⁵. Outra questão relevante presente neste trecho é a distinção de gênero delineada ao final, trazendo a guinada pretensiosamente humorística numa frase de duplo sentido atrelada à apreciação dos atributos físicos das moças.

Joaquim Monteiro - Bem diz o *Boi-Vacca*, que a gente deve trabalhar para viver e não viver para trabalhar. Estou me esbofando aqui nesta derrubada, mas não arreio. Já em sonhos tenho visto enormes *transatlanticos* a despejar *immigrantes* em Paranaguá... E que *immigrantes*, umas *bellezas*!...⁶¹⁶

A importância dada à mulher imigrante tinha um papel bastante específico (e idealizado) definido em relação à sociedade receptora republicana, o da miscigenação. Por este motivo, a questão da integração étnica estava centrado na presença feminina e vinculava-se ao desejo de branqueamento da população. Estas mulheres eram muito valorizadas pelos homens locais, especialmente pela qualificação da imigrante como uma “trabalhadeira”, ou seja, uma esposa que se dedicaria incansavelmente ao seu papel de manutenção das tradições no interior do lar.⁶¹⁷ No entanto, apesar desse papel de destaque oferecido (imaginariamente) às imigrantes, a condição real encontrada por essas mulheres nas colônias era de muito sofrimento, dentro e fora dos seus grupos étnicos – especialmente as escravas, que eram muito humildes e não tinham profissões rentáveis. Pois, mesmo quando sobreviviam à viagem, ou conseguiam chegar ao destino almejado, eram abusadas, abandonadas pelos familiares, obrigadas a vender seus filhos pequenos, perdiam seus poucos pertences, ou eram forçadas a trabalhar até a exaustão na lavoura e em serviços subalternos, aos quais muitas vezes não estavam habituadas.⁶¹⁸

⁶¹⁴ GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.112.

⁶¹⁵ Em uma piada na edição seguinte da revista, o político seria acusado de receber propinas com parte da verba destinada à imigração, as quais chamou de “aposentadoria”: “O Coronel Joaquim Monteiro é abordado por um *intimo*: - Afinal, quando é que *sae* essa *historia* de *imigração*? / - Você acredita nisso? É para *inglez* ver; o cargo foi *creado* assim como uma aposentadoria para este *seo* *creado* que não tinha uma teta onde chupar. / - Bonito! E só por isso o Estado marcha com um *dinheiral* surdo todos os fins de *mez* para você se regalar; você é que é *imigrante* felizardo!”. [O OLHO DA RUA. Ano 1, nº6. 22 jun 1907. p.23. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>]

⁶¹⁶ O OLHO DA RUA. Ano 1, nº5. 8 Jun 1907. p.1. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>.

⁶¹⁷ PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORE, Mary Del (org.). História das Mulheres no Brasil. 2ed. São Paulo: Contexto, 1997. p.293-296

⁶¹⁸ CHEUTCHUK, 1936. *Apud*. GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.129-130.



Figura 164 - Andersen & Estúdio Volk. “Jovem Camponesa Rutena (III)”. Óleo sobre fotografia. 60x45cm N.d.⁶¹⁹
Fonte: Museu Paranaense (Reproduções do MAA).

⁶¹⁹ A numeração das fotopinturas, que têm o mesmo título, segue o cadastro e laudo do Museu Alfredo Andersen.

Por todas essas questões levantadas, é relevante considerar que as personagens representadas na série das “Camponesas Rutenas”, inseriam-se em um contexto de conjunturas paradoxais em torno da situação imigrante, do gênero e da própria definição de uma identidade, ainda obscura frente às outras etnias. Por meio da presença reencarnada das camponesas nas fotopinturas, podemos trocar olhares com estas mulheres escravas, que nos oferecem uma mirada intensa, devolvendo para a câmera o seu orgulho e o seu padecer.

Neste bojo, supõe-se que uma das motivações para a realização destas imagens possa ter alguma aproximação com as ideologias paranistas, positivistas e modernas que pairavam pela cidade naquele início de século. Porém, é também relevante considerar que o simples existir destas moças, num ambiente que se sentia extremamente moderno (a capital paranaense) e que tinha como referência europeia os costumes franceses e a moda vitoriana/eduardiana (realidade muito distante dos costumes escravos), instigava e muito a curiosidade dos habitantes citadinos. Sobre os aspectos singulares das aldeias coloniais ainda no século XIX, Cândido Lopes escreveu:

De repente, avistei uma aldeã trajada com vestimenta minha desconhecida que despertou minha curiosidade pelo seu original [...]. Seguindo com os olhos esta *camponesa*, vi-a tomar um atalho e dirigir-se a uma casinha de madeira de aspecto agradável e pitorescamente situada no meio de viçosas árvores ainda novas e cercadas de uma horta bem plantada de milho, feijão e batatas, aonde pareciam esperá-la com ânsia crianças que se lhe atiraram ao colo logo que aí chegou.⁶²⁰

Não é espantoso imaginar que o desembarque dos grupos dessas imigrantes escravas, chegando em grandes navios, chamasse atenção pelas ruas, despertando o interesse dos transeuntes para as suas indumentárias peculiares, seus costumes excêntricos e especialmente o idioma: “nas palavras do próprio condutor dos estrangeiros, o episódio [da chegada à colônia] assemelhava-se ao transporte de gado”⁶²¹. Além disso, o fato de ocorrer o isolamento destes grupos imigrantes dentre seus poucos pares, tornava o processo de assimilação mútua entre os forasteiros campesinos e a sociedade receptora ainda mais lento. Ainda em relação às vestimentas, por exemplo, há depoimentos que demonstram o espanto dos próprios escravos, posteriormente às levadas imigratórias, que ao visitarem estas colônias rurais espantavam-se com a manutenção de tradições que já haviam sido perdidas na própria ucrânia: “[O poeta ucraniano Karmans’kei] se espantou ao ver, em meio aos pinheiros e às plantações de mandioca, os ‘homens na igreja,

⁶²⁰ LOPES, Cândido. 1875. *Apud*. BUENO, 1996. Op. Cit. p.60.

⁶²¹ BUENO, Wilma. *Curitiba, uma cidade bem-amanhecida: vivência e trabalho das mulheres polonesas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba. 1996. p.30.



Figura 165 - Andersen & Estúdio Volk. “Duas jovens Camponesas Rutenas”. Óleo sobre foto. 60x49cm. N.d.
Fonte: Museu Paranaense (Reproduções do MAA).

curvados pela idade, com suas faces ucranianas típicas e espessos bigodes’, as ‘mulheres com seus lenços na cabeça e vestidas como se tivessem chegado ontem da Galícia’”⁶²².

O papel de manutenção das tradições e da conservação da identidade das etnias imigrantes estava diretamente atrelada à função atribuída às mulheres dentro das suas famílias, que consistia na transmissão dos costumes folclóricos e na educação das crianças, especialmente em se tratando da preservação da religião e do idioma. Desta forma, segundo Joana Maria Pedro, às mulheres das colônias foi conferida uma missão civilizadora e idealizada, dentro dos princípios positivistas, partindo do princípio de que o papel da mulher para o progresso do Estado era “aperfeiçoar o esposo e educar os filhos para a Humanidade”⁶²³, motivo pelo qual seria incentivada a instrução feminina no final do século XIX. Ao mesmo tempo em que definia-se, então, um orgulho pátrio, pode-se sopesar também que a assimilação da imigrante eslava passou ainda pela apropriação dos padrões de moralidade dos lusos.



Figura 166 - Detalhe de “Duas jovens Camponesas Rutenas”.

A fotopintura “Duas jovens Camponesas Rutenas” (Fig.165) nos apresenta duas mulheres representantes deste contexto de assimilação do papel feminino moralmente estabelecido dentro da colônia e assimilado nos meios citadinos. Pois, afora o fato de que continham uma responsabilidade, no porte dos seus trajes típicos, da representação de suas tradições originais, na comunidade estas mulheres carregavam consigo ainda a função simbólica de esposas, o que é confirmado pela presença das alianças em suas mãos. Vê-se, além disso, na presença dos livros em suas mãos, a incorporação da possibilidade da alfabetização no perfil social destas mulheres (Fig.166). Sublinha-se que a leitura – em geral da bíblia – compunha um

⁶²² GUÉRIOS, 2007. Op. Cit. p.208.

⁶²³ PEDRO In. PRIORE, 1997. Op. Cit. p.293.

capital cultural mais comum às mulheres da elite; e, sem embargo, o livro continuava a ser incorporado no código das representações imagéticas como um signo de status e feminilidade, pois tratava-se de “um elemento de composição social e cultural que aparecia com frequência nas representações de mulheres [...] um símbolo do domínio da leitura e da erudição”⁶²⁴.

No aspecto formal, todas as fotopinturas da série “Camponesas Rutenas” apresentam algumas das características que foram pontuadas neste capítulo em relação aos aspectos técnicos e às possibilidades de intervenção sobre fotografias que eram utilizados pelos fotopintores na transição para o século XX. Todas as quatro obras apresentam, por exemplo, diferenças em seus tratamentos, preenchimentos, composição, uso da cor e estilo.

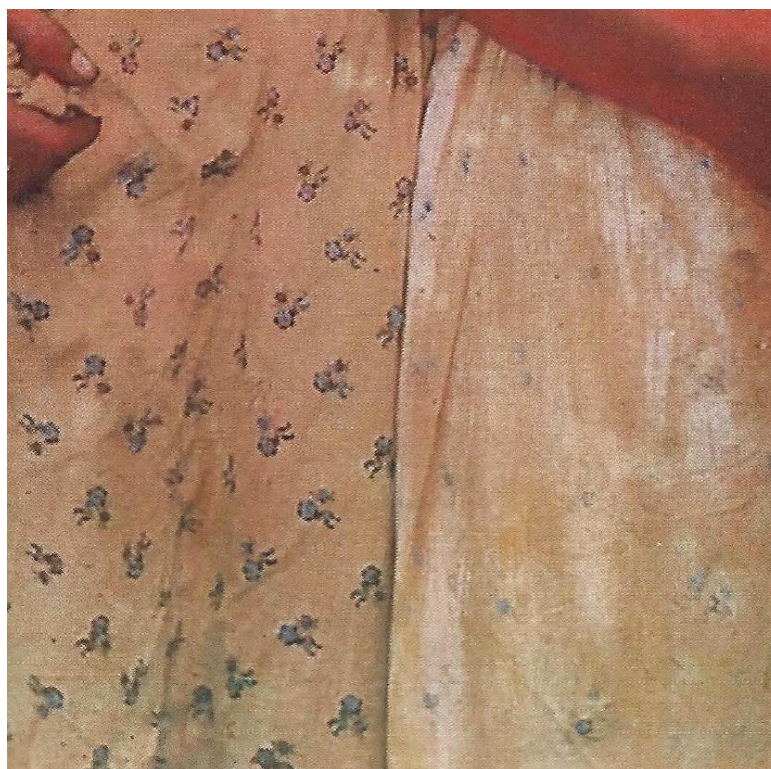


Figura 167 - Detalhe de “Duas jovens Camponesas Rutenas”.

A cobertura pictórica aplicada sobre as superfícies fotográficas é exibida em diferentes intensidades, pois algumas das fotopinturas apresentam mais camadas de massa pictórica com mais variações tonais e sombreamento do que outras. Em contrapartida, dentro de uma mesma imagem (Fig.167), Andersen realizava jogos de contraste entre as áreas quase ou completamente recobertas, apropriadas pelo corpo pictórico (o que torna-se mais evidente quando uma parte da imagem fotográfica se revela sob as pinceladas); e as áreas que sofriam pouca ou nenhuma interferência, em matizes translúcidas.

⁶²⁴ SIMÃO, 2010. Op. Cit. p.257.



Figura 168 - Andersen & Estúdio Volk. “Jovem Camponesa Rutena (I)”. Óleo sobre fotografia. 60x50cm N.d.
Fonte: Museu Paranaense (Reproduções do MAA).



Figura 169 - Andersen & Estúdio Volk. “Jovem Camponesa Rutena (II)”. Óleo sobre fotografia. 60x50cm. N.d.
Fonte: Museu Paranaense (Reproduções do MAA).

Esta administração entre desvelar a foto ou preenchê-la de pintura dependia muito do resultado compositivo potencial identificado na imagem fotográfica original dos Volk. Por outro lado, a ocasião da feitura destas obras permitiu que o pintor estivesse mais à vontade para experimentar novos procedimentos, em comparação com a pouca liberdade criativa possibilitada a ele nas pinturas retratísticas de gabinete, por exemplo. Com relação ao processo de realização dessas obras, mesmo que não saibamos com certeza a ordem cronológica das imagens em questão, é perceptível uma distinção entre dois caminhos técnicos (um mais conservador com a materialidade fotográfica [Fig.171], outro mais incisivo em relação às pinceladas [Fig.170]) que podem indicar: ou uma intencionalidade de conciliação artística entre esses dois caminhos; ou um processo de experimentações informais; ou o desenvolvimento de uma intimidade maior com a base fotográfica e consequente aperfeiçoamento do seu uso.

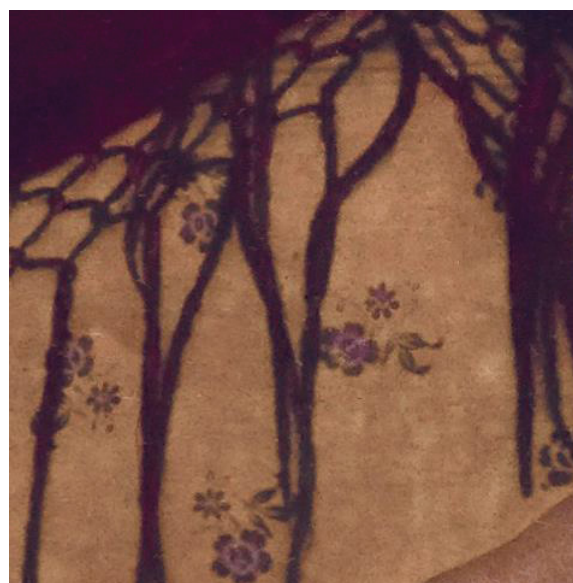
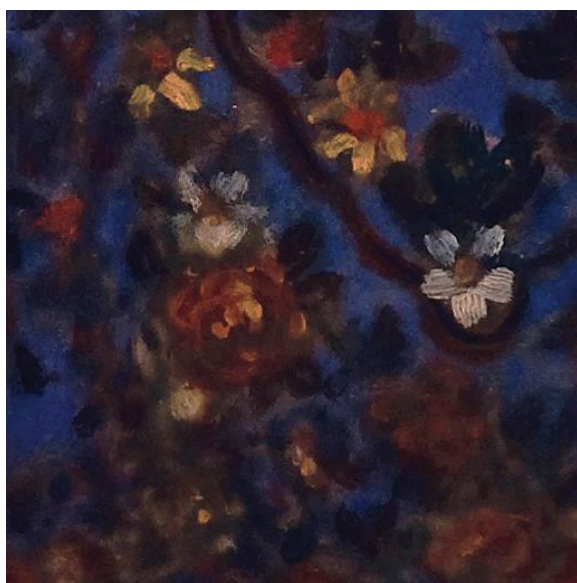


Figura 170 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”. **Figura 171** - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.

Ao compararmos as obras “Jovem Camponesa Rutena (I)” e “Jovem Camponesa Rutena (II)” (Figs.168 e 169), vemos que a primeira foi recoberta por mais áreas pictóricas enquanto a segunda teve mais áreas fotográficas preservadas. No cotejo das fotopinturas da série, nota-se que a tendência do pintor era preservar notadamente as áreas fotográficas com detalhes mais delicados da indumentária eslava (as estampas florais e as rendas), e recobrir com mais emplasto o fundo paisagístico e as áreas de pele das figuras representadas. Em ambos os casos, ele potencializou as características de cada um dos meios: quando priorizava a foto, mantinha a nitidez dos detalhes captados pela objetiva; e quando priorizava a pintura, trabalhava com muitas camadas de cor, de gradientes suaves, para intensificar a vivacidade da representação retratística. Em contrapartida, nos xales coloridos Andersen intensificara a saturação e o contraste das tonalidades – opção

coerente para a representação simbólica da etnia, pois eram elementos representativos daqueles figurinos típicos. E o uso ao mesmo tempo contrastante e complementar das cores primárias sobre os bordados contribuía para que os xales se tornassem o ponto focal da imagem.

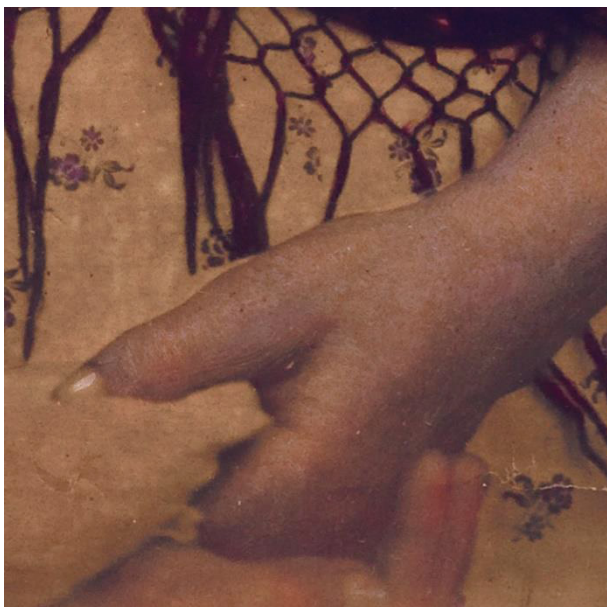


Figura 172 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.

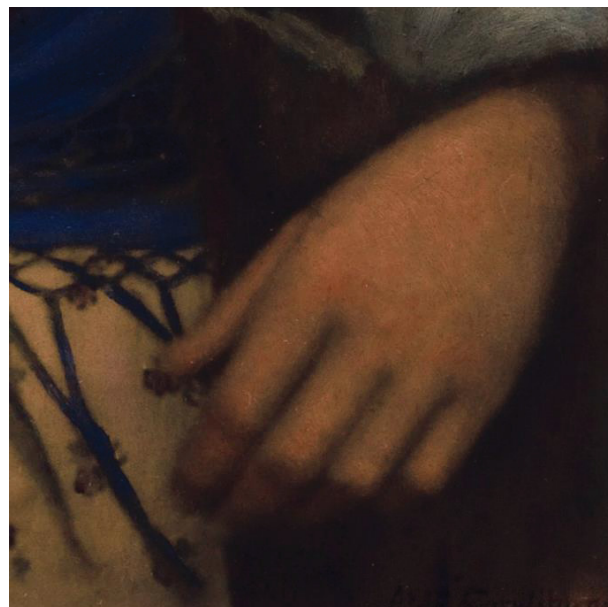


Figura 173 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.

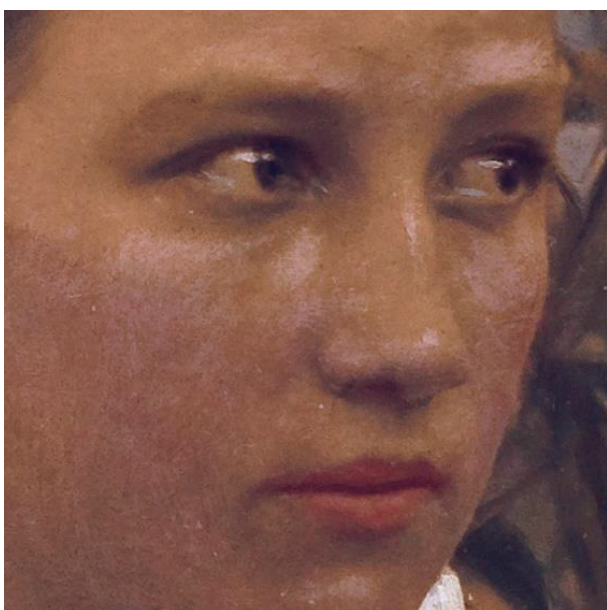


Figura 174 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.



Figura 175 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.

A percepção de densidade pictórica é mais intensa na representação das peles das camponesas, elementos que comparados nas duas figuras aparecem com sentidos materialmente opostos. Nas soluções dadas nas mãos e rostos das duas figuras, pode-se entender que além de uma distinção de profundidades pictóricas, há uma contraposição estilística na representação da textura visual proposta pelo pintor. Em “Jovem Camponesa Rutena (II)” (Figs.172 e 174),

há uma nitidez detalhada e um tratamento rugoso que remetem mais à essência fotográfica (objetiva) e cuja contribuição pictorial está mais na sobreposição da cor do que na modelagem. Por outro lado, em “Jovem Camponesa Rutena (I)” (Figs.173 e 175), as nuances sutis da pele fotografada não são aparentes sob a tinta, o aspecto da superfície é mais macio, o tratamento dado à pincelada é muito mais liso, remetendo então à proposição clássica empregada nas Academias de Arte, procedimento baseado na aplicação esfumada da tinta.

Desta forma, se numa fotopintura as gradações de sombras parecem manchas sutis e suaves e há nuances mais profundas de tons, noutra a sensação de realismo é amplificada pela definição das linhas dos contornos e dos traços faciais, aliadas aos destaques luminosos inseridos sobre pormenores essenciais, como o brilho úmido dos olhos, riscados em branco (Fig.174) – detalhes que intensificam a sensação de fidedignidade. A colocação estratégica de pequenos retoques luminosos recobrimdo apenas parte da foto foi um recurso explorado também na definição do barrado das mangas e nos babados (Fig.177).

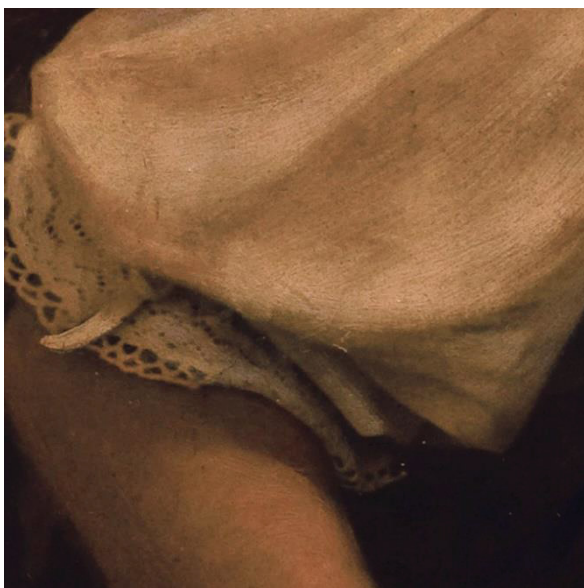


Figura 176 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.



Figura 177 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.

A justaposição de pinceladas intensamente demarcadas sobre os detalhes da fotografia contribuía, ao mesmo tempo, para uma simulação esboçada das dobras daqueles tecidos, e para o realce e nitidez destas áreas (Fig.176). O sombreado fotográfico em determinados momentos era suficiente para evidenciar a maleabilidade do tecido, mas em outros a sua representação parecia sutil por demais – motivo pelo qual existia, por um lado, a preservação e aproveitamento das nuances luminosas presentes na fotografia, e, por outro, a remodelagem completa das vestimentas pelo adensamento da massa pictórica. Desta forma, há um interessante contraste

entre as escolhas feitas pelo pintor na representação das “Camponesas Rutenas” I e II, pois na primeira ele não deu destaque a nenhum ponto da roupa e remodelou os volumes da manga com pintura, enquanto na segunda ele manteve as dobras presentes na fotografia, mas inseriu pinceladas firmes de tinta branca sobre o rendado.

Nas áreas das imagens onde a aplicação do corpo pictórico sobre a fotografia é mais densa, há uma interferência mais drástica, a sensação resultante desta mistura causa maior estranheza e deixa mais evidente os distanciamentos entre os dois meios. A inserção de camadas de tinta sobre uma imagem previamente gravada possibilitava um processo de edição e correção da foto de base. Numa tela, o desenho traçado por um pintor poderia ser facilmente reeditado antes das primeiras camadas de tinta, porém caso este tipo de interferência fosse necessário em uma fotografia, a solução daria-se apenas pela interferência manual. Se analisarmos os contornos dos braços das camponesas, poderemos notar que em alguns pontos são aparentes sob o fundo partes do braço que foram sobrepostas, intencionalmente ou não. No caso de “Jovem Camponesa Rutena (I)”, parece ter sido incorporada uma certa deformação ao braço após o desaparecimento do ombro da moça, pois há pontos do braço em que o marrom do fundo parece sobrepor e ser sobreposto ao branco da roupa de forma incoerente (Fig.178). Já em “Jovem Camponesa Rutena (II)”, podemos identificar com mais clareza essa sobreposição de camadas e a leve compressão dos ombros, por meio de uma linha mais clara em seu contorno (Fig.179).

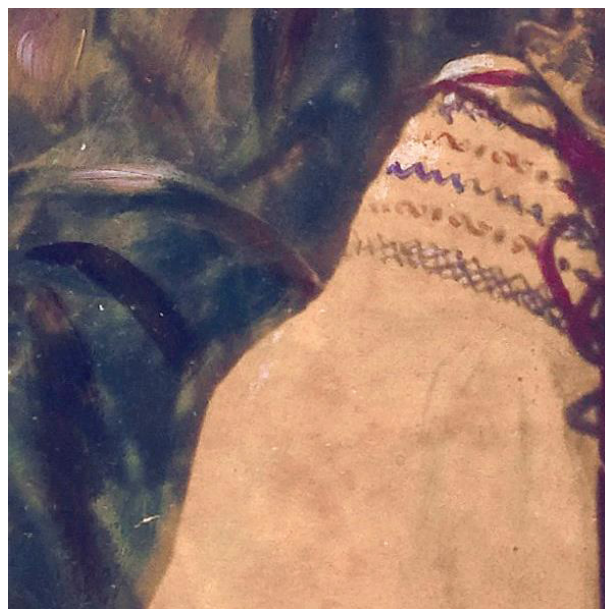


Figura 178 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.

Figura 179 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.

O relacionamento entre o fundo pictórico e o desenho fotográfico na fotopintura é muitas vezes inverso aos procedimentos da pintura acadêmica, que pressupunham uma

sequência ordenada de prioridades na sua realização: primeiro o preenchimento do fundo, depois o das figuras. Ao contrário de uma pintura em tela, porém, o fotopintor muitas vezes começava as interferências sobre os objetos e detalhes que apresentavam-se em primeiro plano, pra não perder os detalhes fotográficos já previamente exigidos pela figura, e depois passava a preencher os elementos em segundo plano. A realização desse fundo poderia ser feita com base na própria imagem fotográfica, como parece ser o caso de “Jovem Camponesa Rutena (III)”;

porém, em outras obras parece ser mais plausível a possibilidade de que Andersen tenha concebido os fundos para essas figuras de acordo com a temática bucólica. Desta forma, podemos identificar nessas áreas elementos característicos de sua estética realista acadêmica de aspirações impressionistas. Percebe-se em “Jovem Camponesa Rutena (II)” que há um tratamento menos objetivo na representação dos elementos cênicos que compõem a floresta ao fundo da personagem: em algumas áreas ele se utiliza de pinceladas mais precisas e sólidas, como presenciamos nas folhas que ele adiciona individualmente sobre o braço da camponesa (Fig.180); enquanto em outras áreas da mesma imagem ele dissolve essas folhas e as transfigura em massas de cor que misturam-se quase abstratamente com o céu (Fig.181).

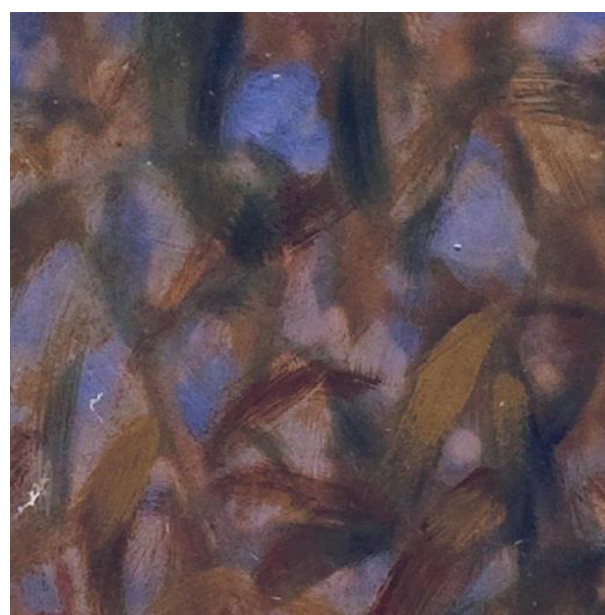
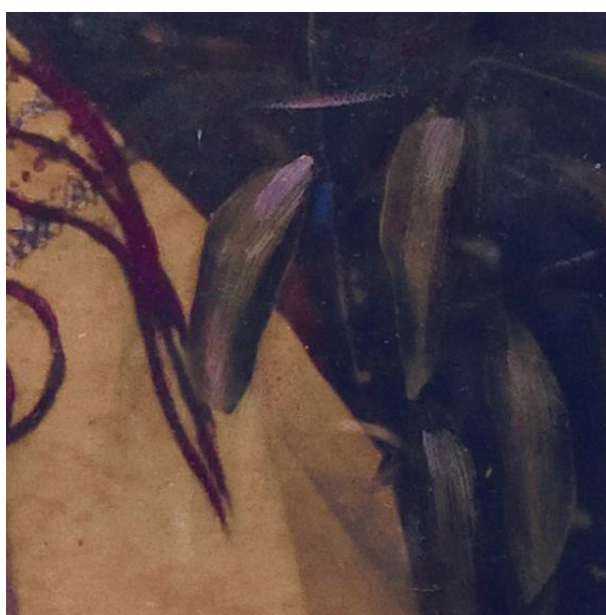


Figura 180 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”. **Figura 181** - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.

As fotopinturas da série “Jovens Camponesas Rutenas” chamam atenção por causa das suas tonalidades vivas e das suas amplas dimensões. Além disso, as proposições estéticas tomadas pelo pintor ao realizar estas imagens ligam-se intimamente com a sua produção mais reconhecida, e contribuem para a compreendermos melhor. A harmonia na administração dos pesos das duas linguagens nas quatro imagens, ou seja, a preservação do registro fotográfico

e a materialidade da massa pictórica adicionada sobre ela, agregam uma força diferente a estas obras. A possível ocasião expositiva de sua feitura, ou seja, o valor institucional atribuído a elas, além da autenticidade demarcada pela assinatura, mesmo que indireta, do pintor e do estúdio fotográfico, contribuíram para que estas fotopinturas fossem reconhecidas como obras de arte, assim como outras pinturas de Andersen. O valor de culto atribuído às “Camponesas Rutenas” pela sua presença entre outras pinturas atesta o seu caráter de unicidade e o seu distanciamento da definição benjaminiana de “imagem técnica”, apesar de constituir-se dela em espírito. Em sua reflexão sobre a atribuição do estatuto de obra à fotografia, Benjamin⁶²⁵ demonstrou que o mais relevante não é considerar se a fotografia é arte – ou, talvez, poderíamos ampliar esta ideia para a própria fotopintura – mas sim compreender de que formas ela modificou a própria arte. Desta maneira, podemos considerar que, com toda a sua hibridicidade, as fotopinturas de Andersen, assim como a sua produção retratística de ampliações a óleo, teve um papel fundamental para o estabelecimento de um meio de circulação de imagens até então incipiente que se apropriaria da linguagem fotográfica para a produção de figuras de natureza híbrida, inclusive no âmbito artístico.

Saga

<i>No fluir secreto da vida, atravessei os milênios.</i>	<i>Em sua luta sofrida, correu no rosto cansado, com o suor do trabalho, o quieto pranto saudoso.</i>
<i>Vim dos vikings navegantes, cujas naus aventureiras traçaram rotas nos mapas.</i>	<i>Vim de meu berço selvagem, lar singelo à beira d'água, no sertão paranaense.</i>
<i>Ousados conquistadores fundaram Kiev antiga, plantando um marco na história de meus ancestrais.</i>	<i>Milhares de passarinhos me acordavam nas primeiras madrugadas da existência.</i>
<i>Vim da Ucrânia valorosa, que foi Russ e foi Rutênia. Povo indomável, não cala a sua voz sem algemas.</i>	<i>Feliz menina descalça, vim das cantigas de roda, dos jogos de amarelinha, do tempo do "era uma vez..."</i>
<i>Vim das levas imigrantes que trouxeram na equipagem a coragem e a esperança.</i>	<i>Por fim ancorei para sempre em teu coração planaltino, Curitiba, meu amor!</i>

– *Helena Kolody*⁶²⁶

⁶²⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____; Et.all. *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.p.20.

⁶²⁶ KOLODY, Helena. Saga. 1980. In: *Viagem no Espelho*. Curitiba: UFPR, 1997. p.91.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 182 - Alfredo Andersen lendo. Fotografia não identificado. c.1930.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

O pó deixado pelos dias e pela ausência está também se sofrendo para não fazer revelações [...]. A claridade ousada, risonha, que entra pela vidraça de buracos com remendos de papéis violados pela chuva e pelo vento, é aquela mesma que tentava o artista. Que lhe exigia namoro. Que marcou a sua integração com os encantos maiores, da terra estranha. [...] Andersen ainda vive e nos espera. Tenho sempre a impressão de que, por trás de um dos cavaletes, vou surpreendê-lo, vou me arrepender de haver perturbado [...]. Mas, neste instante, em evocações calmas, batendo o cigarro no cinzeiro, ele se acomoda o quanto pode, no seu tripé. Concatena fatos, lembrando suas pisadas iniciais na terra curitibana.

Valfrido Piloto⁶²⁷

O cenário era desconhecido e hostil para os imigrantes que chegaram à cidade de Curitiba, ao final do século XIX, quando os ares modificaram-se inspirados por um desejo de modernidade idealizado diariamente pelos seus habitantes. Mas se a sociedade curitibana recebeu aos estrangeiros com desconfiança, em grande parte estava, porém, bastante interessada

⁶²⁷ PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947. p.71-73.

nas possibilidades simbólicas suscitadas com as novidades oferecidas pelos seus ofícios, muitos deles inéditos na capital paranaense. A sedução e o fascínio instigados pela vinda dos dispositivos técnicos, o crescimento econômico e o contraste entre culturas fizeram parte de um capítulo fundamental dessa trama, sobre a inauguração de novos modos de ver e viver – os quais possibilitaram, outrossim, o redesenhar dos panoramas e dos rostos da cidade.

Os imigrantes contribuíram para a abertura de um espaço profissional de produção e circulação de imagens, especialmente com a possibilidade da assimilação de um gosto estético morigerado, por meio da formação de novos artistas. Se antes a relação do público com as imagens era incipiente, com o estabelecimento dos primeiros estúdios e atelieres da cidade – como o Estúdio Volk, a oficina litográfica de Narciso Figueras e as escolas de Mariano de Lima e Alfredo Andersen –, a possibilidade da convivência com a imagem foi gradualmente ampliada. Para a sobrevivência destes, foi essencial não apenas o fato de oferecerem serviços de ponta, com a mesma qualidade encontrada na Europa, de onde eram provenientes, mas também o domínio das possibilidades de promoção de suas atividades. Neste ponto, sublinha-se a importância da diversificação dos serviços ofertados e a possibilidade de uma aproximação entre esses ofícios por meio da produção de imagens mistas entre duas ou mais linguagens.

A associação entre fotógrafos e pintores foi bastante comum no século XIX, e era mais do que uma necessidade: era algo previsível. Pois em diversos momentos da história ambos os meios foram aproximados pela via teórica, estética e comercial. A ação multiplicava possibilidades de trocas entre as duas linguagens e tornava viável em várias instâncias a realização de um espectro mais amplo de categorias intermediárias. É significativo que esses trabalhos de autoria dupla, realizados em parceria entre Andersen e os Volk, a exemplo da série “Jovens Camponesas Rutenas”, fossem assinados com um título coletivo: “*Ateliê Curytibano*”. Sobre essa proximidade, é oportuno salientar que seus ofícios se interpermearam em todas as categorias, pois, os procedimentos pictóricos eram fundamentais para a presença de cenários, retoques, ampliações em tela e fotopinturas no Estúdio Volk; enquanto os aparatos fotográficos, possibilitavam que a produção de retratos *fotogênicos* por Andersen e a circulação fotográfica de pinturas fossem práticas menos restritas. A união de forças facilitada pela divisão do mesmo espaço físico entre Andersen e os fotógrafos do Estúdio Volk estava em sintonia com outros profissionais brasileiros e europeus, e tratou-se de uma coligação bastante bem sucedida de ambos os lados.

O jogo de aparências das elites, associado à produção retratística pictórica e fotográfica nos séculos XIX e XX, teve origem nas representações tradicionais do poder ao longo da

história das imagens: formava-se uma relação de cumplicidade entre retratante e retratado. A encenação fotográfica (nem sempre convincente) da autoimagem era elaborada com a simulação de uma estética pretensamente “artística”. E as peculiaridades técnicas da fotografia, como a sua superlativa nitidez e a ausência cromática traziam à tona tais discursos, buscando atribuir às imagens um caráter pictórico especialmente por meio de manipulações manuais. Ora, para a clientela curitibana, o Estúdio Volk dominava acertadamente estes padrões de gosto, pois seus retratos eram considerados “artísticos” e comparados à tradição retratística europeia. Porém, apesar dos retratos dos Volk, especialmente aqueles realizados por Fanny, terem uma qualidade estética bastante refinada e aproximarem-se em alguns sentidos dos resultados obtidos pelos pictorialistas na Europa daquele período, não podemos dizer com todas as letras que a fotógrafa detinha um estilo pictorialista, pois não havia em Curitiba uma corrente assumida desse estilo naquele momento. Mas pode-se asseverar, por outro lado, que ela inspirava-se sim em elementos provenientes da tradição retratística pictórica e que administrava muito bem os seus entremeios com a fotografia.

Do outro lado da moeda, para o pintor Alfredo Andersen, a fotografia representava uma ferramenta auxiliar valorosa na representação objetiva das fisionomias nos seus retratos. Além disso, em muitas obras que supostamente seriam realizadas somente pela observação havia uma mediação paralela da objetiva. A presença fotográfica sob as pinceladas de Andersen pode ser adivinhada em uma grande quantidade de pinturas, sobretudo naquelas em que, apesar de existir uma correspondência mais evidente com o referente, há também uma certa estranheza de ares híbridos, como se ocultassem uma manipulação.

Esse caráter *fotogênico* parece ser inegável na tradição pictórica, apesar de em geral não conseguirmos ter uma boa dimensão da sua influência no meio artístico. Se desde a invenção do olhar em perspectiva os dispositivos óticos eram utilizados para a simulação de representações objetivas, desta forma, quando surgiu a possibilidade da fixação de imagens de forma automática, ampliou-se a facilidade desta ficcionalização, já há muito tempo almejada. A difusão comercial da fotografia possibilitou que ela fosse aproveitada por pintores como uma base para a experimentação e representação fidedigna, liberando-os de várias questões, como a dependência na memória e nos códigos esquematizados de representação. Porém, com a prática da ampliação direta sobre o suporte pictórico, por quadrículas ou via câmara solar, tornava-se mais difícil de se identificar uma foto debaixo da pintura – tratava-se de um subsídio praticamente secreto. Com tantas críticas ao procedimento por parte dos seus contemporâneos, era difícil que um pintor assumisse a prática ou conservasse os originais fotográficos, um dos

motivos pelos quais atualmente deparamo-nos com poucas informações sobre esta questão. Por causa da dificuldade na identificação desse procedimento, sem um olhar atento para os recônditos lacunares, muitas imagens permanecem identificadas apenas como “óleo sobre tela”.

Dentre todas as evidências que podem denunciar a presença fotográfica sob a fatura pictórica, a característica mais significativa deste sistema cooperativo é a repetição de conjuntos de pinturas exatamente iguais, feitas pelo mesmo pintor. Ou, ainda mais curioso, imagens muito semelhantes, produzidas em técnicas diversas e evidentemente a partir da mesma foto, por artistas distantes no tempo e no espaço. As repetições evidenciam que este tipo de imagem retratística tinha função e lugar específicos dentro do sistema de produção imagética – de objetivamente representar e fazer circular a imagem de um indivíduo que buscava fazer-se ver (era sobre o retratado e não sobre o artista). Portanto, para além do caráter estético, essas imagens estavam atreladas a uma função diferente daquela atribuída a outras pinturas, pois a essência semi-automática e a qualidade reprodutível as aproximavam tanto do meio fotográfico quanto do pictórico.

Noutro viés, o discurso referente à comercialização de fotopinturas, ampliações e outras categorias, era a distinção da intencionalidade individual do artista, sobreposta à técnica, como uma tentativa de aproximá-la do âmbito artístico. Não parece relevante, aqui, definir se essas tipologias foram ou não efetivamente artísticas, mas vale sublinhar que no contexto atual, dentro dos acervos, nos livros e na academia, a série “Jovens Camponesas Rutenas” não parece receber tratamento distinto de qualquer outra obra de Alfredo Andersen. Não se trata apenas, porém, de uma distinção dada pela assinatura, mas sim do reconhecimento de uma intencionalidade estética e discursiva muito particular do pintor, que parece distinguir essas imagens de todo um mercado que viria a se constituir nas décadas subsequentes em torno da fotopintura.

Ao fim e ao cabo, independente das ausências, restrições e impossibilidades envolvidas na investigação das correlações entre as fotografias pictóricas e as pinturas fotográficas, esta dissertação procurou elucidar algumas questões relevantes sobre o papel desses entremeios para a circulação imagética na transição para o século XX. Entretanto, há muitas outras possibilidades ainda lacunares que precisam ser sopesadas nos entremeios da fotografia com outras linguagens, e que também se correlacionavam ao contexto estudado por esta dissertação, como a fotogravura, a fotoescultura e a fotomontagem. Além disso, permanecem em aberto as hipóteses relacionadas à participação de Mariano de Lima e dos pupilos do Estúdio Volk (a exemplo dos irmãos Weiss) nesse sistema, as quais merecem maiores investigações.

Inicialmente, quando me deparei com a questão da parceria profissional entre Andersen

e os Volk, minha intenção era compreender a extensão das suas influências recíprocas e a relevância das fotopinturas frente às suas produções – porém, estas questões iniciais logo viriam a ampliar-se quando entendi que as ligações entre os dois meios ocorriam de formas múltiplas, e que todas essas possíveis tipologias ligavam-se e complementavam-se. Por esse motivo, conjecturei sobre a viabilidade de elaborar e atribuir uma conceituação ao conjunto das categorias imagéticas identificadas no cotejo das fontes. Assim, arrisquei-me a designar a esse conjunto com a terminologia *Fotopintura*, atribuindo-lhe um sentido ressignificado e mais amplo. Mas durante o desenvolvimento da pesquisa percebi que a tentativa de atribuir um conceito único a todas as aproximações entre fotografia e pintura parecia ser muito restritiva, e que a significação do conjunto das categorias transbordava qualquer terminologia, por mais ampla que ela se pretendesse. Desta forma, permanece ainda em aberto a necessidade de se desenvolverem mais teorizações que abarquem essa questão em particular, para que ela deixe de ser desconsiderada pela história das imagens.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Sousa de; FERNANDES, Carlos. *O lápis mágico: Uma história da construção da fotografia*. 3ed. Lisboa: Press, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Diante das fotos de Evandro Teixeira. In: *Amar se aprende amando: Poesia de convívio e de humor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANTÔNIO, Ricardo Carneiro. Imagem e história: o ensino da arte nas fotografias e pinturas de Alfredo Andersen. *Cadernos de História da Educação*. v.14, n. 2, mai./ago. 2015. p.685-700.

ARAÚJO, Adalice. *Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense*. Tese de livre docência (História da Arte). UFPR. Curitiba, 1974.

_____. Dicionário das Artes Plásticas no Paraná. In: *Artes na Web*. 2015. Disponível em: <artesnaweb.com.br>. Acesso em: 19 Abr. 2017.

ARAÚJO, Silvette Aparecida Crippa. *Professora Júlia Wanderley, uma mulher-mito*. Dissertação de mestrado em Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *História da Arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo*. Vl.3. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARITA, Héctor. Las primeras fotografías en color. In: *El Rollo Fotográfico*. 06 Mar. 2011. Disponível em: <fotorollo.wordpress.com/2011/03/06/las-primeras-fotografias-en-color> Acesso em: 11 Jun. 2017. 2011.

AUMONT, Jacques. Luz e cor: o pictórico no fílmico. In: _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A Busca de Valores Identitários: A Memória Histórica Paranaense*. Tese de doutorado em História, UFPR. Curitiba, 2007.

_____. A sociedade em destaque. In: _____. BUSO, Mariane Cristina. *Factos da atualidade: charges e caricaturas em Curitiba*. Curitiba: FCC, 2009.

BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, USP. São Paulo, 2012.

BANAT, Ana Kalassa El. A construção da memória entre a fotografia e a pintura: Imaginário e representação nas imagens de Santos da Segunda Metade do Séc. XX. *Ceciliana*, nºesp. Mai. 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____; *Et.all. Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(a). p.51-78. (Filô/Benjamin)

_____. Pintura e Fotografia. In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(b). p.119-130. (Filô/Benjamin)

_____. *Passagens*. vl.2. Belo Horizonte: UFMG, 2018

BLUNDALL, John M; FOSTER, Stephen. A Penny Plain and Two-pence Coloured. In: *The world through wooden eyes*. 2012. Disponível em: <theworldthroughwoodeneyes.co.uk/toy_theatre.html>

BOGUSZEWSKI, José Humberto. *Uma história cultural da erva-mate: o alimento como linguagem e suas representações*. Dissertação de Mestrado em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

BONAFoux, Pascal. *Les Carnets de Degas*. Paris: Seuil, 2013.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan.-Abr. 2002. nº 19.

BORGES, Déborah Rodrigues. Representação como tensão na fotografia: Pensando a Fotopintura. *Estudos*. v.38, nº4, out. 2011.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A Arte em seu Estado: História da Arte Paranaense*. Curitiba: Medusa, 2008.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: espetáculo nas máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

BRUNET, François; BECKER, William. *L'héritage de Daguerre en Amérique: Portraits photographiques (1840-1900) de la collection William B. Becker*. Paris: Mare & Martin, 2013.

BUENO, Wilma de Lara. *Curitiba, uma cidade bem-amanhecida: vivência e trabalho das mulheres polonesas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba. 1996.

BURGI, Sergio; BRAGANÇA, Dom João de Orleans e (Orgs.). *Retratos do Império e do Exílio: Imagens da Família Imperial Brasileira no acervo de Dom João de Orleans e Bragança*. São Paulo: IMS, 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004

BUSNARDO, Larissa. *A trajetória social de Júlia Wanderley: uma pioneira na coleção de fotografias*. Curitiba, 2013. Monografia de graduação, Licenciatura em Artes Visuais, UNESPAR-FAP. Curitiba, 2013.

CABALEIRO, Begoña Fernández. *Pintura y fotografía: El dialogo entre dos lenguajes*. Revista Almiar, nº 45. Mar-Abr. 2009.

CADORI, Sabrina Rosa. *Entre lápis e pincéis: O ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886–1917)*. Dissertação de Mestrado em Educação. Setor de Educação, UFPR. Curitiba, 2015.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2007.

CARNEIRO, Cintia. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná*. Curitiba: SAMP, 2013.

CARNEIRO, David. *História Psicológica do Paraná*. Curitiba: João Haupt, 1944.

CARNEIRO, Newton. *Iconografia paranaense anterior à fotografia*. Curitiba: Impressora Paranaense, 1950.

_____. Mariano de Lima e o ensino das artes em Curitiba. *Revista do Instituto de Letras e Artes*, nº 20. Curitiba: UFPR, 1972.

COLATUSSO, Denise Eurich. *Imigrantes alemães na hierarquia de status da Sociedade Luso-Brasileira (Curitiba, 1869-1889)*. Dissertação de Mestrado em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPR. Curitiba, 2004.

CORREIA, Amélia Siegel. Alfredo Andersen e o projeto paranista: Uma sociologia das biografias do pintor. *XV Congresso brasileiro de sociologia*. Curitiba, 2011.

_____. *Alfredo Andersen: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. *Retratos de ateliê: Andersen e a busca da profissionalização das artes no Paraná*. I Seminário Nacional Sociologia & Política. UFPR, 2009.

_____. Alfredo Andersen: um pai norueguês para a pintura paranaense. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <dezenovevinte.net/artistas/andersen_asc.htm>

COSTA, Angela Marques; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: No tempo das certezas*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. (Virando Séculos).

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DANIEL, Malcolm R. The Atmosphere of Lamps or Moonlight. In: _____. *Edgar Degas, Photographer*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

DAZZI, Camila. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista Esboços*. Florianópolis, v. 19, n. 28, dez. 2012. Disponível em: <[dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n28p169](https://doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n28p169)>

DELANEY, Michele. Unlocking a photography mystery. In: *Stories from the National Museum of American History*. 15 Mai. 2009. Disponível em: <americanhistory.si.edu/blog/2009/05/unlocking-a-photography-mystery> Acesso em: 11 Jun. 2017.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do Design*. São Paulo: Blucher, 2000.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9 ed. Campinas: Papirus, 2006. (Coleção ofício de Arte e Forma)

ÉVORA, Fátima Regina Rodrigues. *A descoberta do telescópio: Fruto de um raciocínio dedutivo?*. Cad. Cat. Ens. Fis., Florianópolis, 6. N°esp., Jun. 1989. p. 30-48.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. (Coleção Texto & Arte)

FERRARI, Angelita. *Pinturas em miniatura: A coleção de pinturas em miniatura da Vincondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Funalfa, 2013.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertoletti; SILVA, Marcelo de Souza; FROZZA, Marília de Oliveira. *A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <dezenovevinte.net/obras/retratos_familia.htm>.

FERREIRA, Ennio Marques. *2001: Andersen volta à Noruega*. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 2001.

FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONT-RÉAULX, Dominique de. La photographie servante de l'art. In: HEILBRUN, Françoise (Org.). *La photographie au Musée D'Orsay*. Paris: SkiraFlammarion, 2008. p.211-227.

FORSBERG, Diane. Painters and photography. In: HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteen-Century Photography*. New York: Routledge, 2008.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. Entre a fotografia e a pintura. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. 3ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. p.98-107.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O guia completo da cor*. 2ªed. São Paulo: Senac, 2007.

FRIZOT, Michel. *Autochromes*. Paris: Centre National de la Photographie, 1985.

_____. *A new history of photography*. Colônia: Könemann, 1998.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis; GARB, Tamar; BLAKE, Nigel; FER, Briony; HARRISON, Charles. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GERNSHEIM, Helmut. *The History of photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. London: Thames And Hudson, 1969.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. *A transição tecnológica do fotojornalismo: Da câmara escura ao digital*. Florianópolis: Insular, 2012.

GIANNETTI, Ricardo. O ateliê de pintura de Honório Esteves. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosângela (Orgs.). *Oitocentos: O Ateliê do Artista*. Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET RJ, 2017. p.243-261. Disponível em: <dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_rg.pdf>

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRAÇA, Rosemeire Odahara. *A litografia em Curitiba*. Monografia de Especialização em História da Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1995.

_____.; BASSLER, Roseli; BALLÃO, Wilson Andersen (Orgs.). *Alfredo Andersen: Pinturas*. Curitiba: Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010.

GRASSI, Clarissa. A necrópole como reflexo da polis: um estudo sobre a arquitetura tumular do Cemitério Municipal São Francisco de Paula. *XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios*. Florianópolis, 27-31 Jul. 2015.

GRUNER, Clóvis. As letras da cidade ou Quando a literatura inventa o urbano - leitura e sensibilidade moderna na Curitiba da Primeira República. *Estudos Históricos*. v.23 nº45. Rio de Janeiro, 2010.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional, UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteen-Century Photography*. New York: Routledge, 2008.

HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. *The painted photograph: Origins, techniques, aspirations (1839 - 1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1996.

_____. Mixed Media. In: *The photographic experience: images and attitudes (1839-1914)*. State College: Pennsylvania State University, 1993.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobindo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

JUCHEM, Marcelo. E fez-se a luz: contribuições do medium fotográfico para a instauração do realismo literário. *Contingentia*. v.4, n.1, 2009. Disponível em: <seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/8659/5030>.

KAMINSKI, Rosane. Concepções de 'desenho industrial' no Paraná em fins do século XIX e começo do XX. *Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: FAAP, 2004.

_____. A formação de juízos de gosto: revistas ilustradas em Curitiba (1900-1920). 20º Encontro da ANPAP: *Subjetividade, utopias e fabulações*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p.2668-2677

_____. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). IN: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna. [Orgs.]. *Sentimentos na história*. Curitiba: UFPR, 2012.

KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KOLOGY, Helena. Saga. In: _____. *Viagem no Espelho*. Curitiba: UFPR, 1997.

KOSSOY, Boris. *História e Fotografia*. 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____; AZEVEDO, Orlando. *Augusto Weiss*. Curitiba: Voar, 2017.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do photographo, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século XIX*. Revista ágora. nº 5, Vitória, 2007. p.1-25.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. VI 13: O ateliê do pintor*. São Paulo: 34, 2014.

_____. *A pintura. VI 9: O desenho e a cor*. São Paulo: 34, 2006(a).

_____. *A pintura VI 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: 34, 2006(b).

LOSANO, Mario. *Histórias de Autômatos: Da Grécia Antiga à Belle Époque*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Gustavo Gili: São Paulo, 2015.

MACHADO, Vladimir. A fotografia na pintura da Batalha do Avahí (Paraguai) de Pedro Américo: A obsessão de representar com realismo o movimento. *Latitudes*, nº23 abr 2005.

_____. Fotografias para o Barão do Rio Branco: O pintor Pedro Américo, como ‘diretor de fotografia’ na Itália (1889-1898). *19&20*, Rio de Janeiro, v.II, nº4, out. 2007.

_____. Fotografias sobre tela de pintor: apropriações às fotopinturas. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: 19 a 23 out. 2010. p.233-240.

MARTINS, Romário. *História do Paraná*. 3ª ed. Curitiba: Guaíra, 1953.

MARTINS, Wilson. *A invenção do Paraná: estudo sobre a presidência Zacarias de Góes e Vasconcellos*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1999.

MASANÈS, Fabrice. *Gustave Courbet*. Köln: Taschen, 2007.

MATOS, Junot. Críticas nietzscheanas à modernidade. *Impulso*. Vol.12, nº28. Piracicaba: 2001.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e Auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando; ALENCASTRO, Luis Felipe de (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: Império*. v.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.182-231.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Pedro Rodolfo Bodê de; SOUZA, Marcilene Garcia de. *Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba*. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n.13, Nov. 1999. p.7-16. Disponível em <[dx.doi.org/10.1590/S0104-44781999000200001](https://doi.org/10.1590/S0104-44781999000200001)>. Acesso em: 9 Jul. 2018.

NADALIN, Sérgio Odilon. *Imigrantes de origem germânica no Brasil: ciclos matrimoniais e etnicidade*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001.

_____. *Paraná: ocupação do território, população e migração*. Curitiba: SAMP, 2017.

NEUNDORF, Alexandro. *Identidade, fronteiras e intelectualidade: O Paraná no início do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2009.

OPSTAD, Gunval. Alfred Andersen. In: *Norsk Biografisk Leksikon*. 13 fev. 2009. Disponível em: <nbl.snl.no/Alfred_Andersen> Acesso em: 13 jul. 2015.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba*. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, UFPR. Curitiba, 1998.

PAULITSCH, Vivian S. *As influências na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <dezenovevinte.net/artistas/pw_vp_influencias.htm>

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. 2ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PEGORARO, Éverly. Da fotografia pictorialista aos primeiros ensaios de uma fotografia moderna no Paraná. *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro: Guarapuava, 2011.

PENA, Roberto Diaz. Sorolla e o instinto de fotógrafo. In: *O olhar do pintor Joaquín Sorolla*. Curitiba: MON, 2009.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996.

_____. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2002.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando Iras Rumo ao Progresso*. Curitiba: UFPR, 1996.

PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947.

_____. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Mundial, 1960.

PINSON, Stephen. Daguerre, expérimentateur du visuel. *Études photographiques*. 13 Jul 2003. Disponível em: <etudesphotographiques.revues.org/345>. Acesso em: 5 Out. 2017.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Olho da Rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR. Curitiba, 1996.

Rembrandt. São Paulo: Abril, 2011. (Grandes Mestres)

REYNAUD, Françoise; et all. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

RUBENS, Carlos. *Andersen: Pai da pintura paranaense*. Curitiba: Farol do Saber, 1995.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2004.

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer*. Colônia: Taschen, 2010.

SEEMANN, Jörn. *Arte, Conhecimento geográfico e leitura de imagens: O Geógrafo de Vermeer*. Revista Pró-Posições, Campinas, v.20, n°03 (set a dez/2009). Disponível em: <scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a04.pdf>.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. O uso da fotografia na criação da obra de Visconti. *XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e sentidos da História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012. Disponível em: <cbha.art.br/coloquios/2012/anais/asnl/mirian_nogueira.pdf>

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SILVA, Maria Antonia Couto da. *As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond*. Revista História e Estudos Culturais. Vol.4, ano IV, n°2, abr. 2007.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de Doutorado em Sociologia. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2010.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia*. São Paulo: Senac, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

SUTIL, Marcelo Saldanha. *O espelho e a miragem: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do Início do Século*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1996.

_____; BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *Fotos de estúdio: imagens construídas*. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. v.29 n°127. Curitiba: FCC, 2005.

_____. *Rótulos e embalagens: sinais de outros tempos*. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. v.33, n°140. 2009.

TALBOT, William Henry Fox. *El lápiz de la naturaleza* (1844). Madrid: Casimiro, 2014.

TREILLE, Sylvie. Colorations sur photographie: la photopeinture. In : *Etnologie française*, vl. XX, n°4, 1990. Disponível em: <jstor.org/stable/40989383?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso: 16 jul. 2015. 1990.

TRINDADE, Maria Etelvina. *Clotildes ou Marias: Mulheres de Curitiba na Primeira República*. Tese de doutorado em Filosofia e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 1992.

TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. 3.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p.16-55.

UJVARI, Stefan Cunha. *A história e suas epidemias: a convivência do homem com os microrganismos*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2003.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

_____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2012.

VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Ilustrada (Curitiba 1888-1889)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 19 Mar. 2013.

_____. *Jornal Quinze de Novembro: forças educativas entre espaço de experiências e horizontes de expectativas (Curitiba, 1888-1890)*. Tese de doutorado em Educação, UFPR. Curitiba, 2018.

WILDENSTEIN, Daniel. *Monet ou o triunfo do impressionismo*. Köln: Taschen, 2013.

WITIKOSKI, Alan Ricardo. *Os rótulos de cachaça litográficos do Paraná: entre transições tecnológicas e permanências visuais (1930 – 1950)*. Tese de doutorado em Tecnologia, UTFPR. Curitiba, 2016.

FONTES

IMAGENS

Acervo do Museu Paranaense

Acervo do Museu Alfredo Andersen

Coleção Julia Wanderley. Instituto Histórico-Geográfico.

Diário de infância de Julio Wanderley Petrich. Acervo particular da família.

Mapa de Curitiba em 1857. Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

Mapa de Curitiba em 1894. Acervo particular de Paulo José da Costa.

Galeria presidencial. Disponível em: <www2.planalto.gov.br/conheca-a-presidencia/acervo/galeria-de-presidentes>

Galeria de Governantes da Casa Civil. Disponível em:
<casacivil.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=35>

DOCUMENTOS

ANDERSEN, Alfredo. Carderno de anotações. Curitiba, 1909-1935. 53f. Acervo do Museu Alfredo Andersen.

Laudo técnico da obra “Camponesa Rutena”. Recadastrado por Márcia C. Kusmann em 20/01/2014. Secretaria de Estado da Cultura, Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Museu Alfredo Andersen.

Laudo técnico da obra “Camponesa Rutena II”. Recadastrado por Márcia C. Kusmann em 20/01/2014. Secretaria de Estado da Cultura, Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Museu Alfredo Andersen.

Laudo técnico da obra “Camponesa Rutena III”. Recadastrado por Márcia C. Kusmann em 20/01/2014. Secretaria de Estado da Cultura, Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Museu Alfredo Andersen.

Laudo técnico da obra “Camponesa Rutena IV”. Recadastrado por Márcia C. Kusmann em 20/01/2014. Secretaria de Estado da Cultura, Coordenadoria do Patrimônio Cultural. Museu Alfredo Andersen.

LIMA, Antônio Mariano de. Quarto Relatório da Escola De Artes e Indústrias do Paraná, 1891.

Relatório ao Secretário do Interior, Justiça e Obras Públicas pelos Auxiliares Technicos do Museu Paranaense. Curitiba, 1 jan. 1932. Documento Institucional do Museu Paranaense.

LIVROS E PUBLICAÇÕES

DAGUERRE, Louis J. M. *History and practice of the photogenic drawing: on the true principles of the Daguerreotype, with the new method of Dioramic Painting*. Tradução: Memes, J.S. Londres: Smith, Elder and Co., 1839. Disponível em: <archive.org>

DELACROIX, Eugène. À propos d'une methode de dessin. 1850. In: FRIZOT, Michel. *Du bon usage de la photographie: une ontologie de textes*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. p.21-22. (Photopoche)

LEÃO, Agostinho Ermelino de. Guia do Museu Paranaense. Curitiba: Impressora Paranaense, 1900. Museu Paranaense.

ROBINSON, Henry Peach. *Pictorial effect in photography: Hints on composition and chiaroscuro for photographers*. 1891(a). Disponível em: <archive.org>

_____. *The studio and what to do in it*. Londres: Piper&Carter, 1891(b). Disponível em: <archive.org>

RODIN, Auguste. O movimento na Arte. 1911. In: *A arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

STANFORD, Leland; STILLMAN, Jacob Davis Babcock; MUYBRIDGE, Eadweard. *The horse in motion*. Boston: J.R. Osgood, 1882. Disponível em: <biodiversitylibrary.org>

EPÍSTOLAS

ANDERSEN, Alfredo. Carta a Rudolf Peersen, 1915. Museu Alfredo Andersen.

MARTINS, Romário. Carta a Alfredo Andersen. Curitiba, Abril de 1918. Museu Alfredo Andersen.

PERIÓDICOS

ARTE, A. Ano 1, nº1, 4 Mar. 1888. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

ALMANACH DO PARANÁ, Ano VI. Annibal Rocha &Comp. 1903. p.315. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de. “A Belenito Calixto”. In: CORREIO PAULISTANO. Ano XXXVII, Nº10173. São Paulo, 3 ago. 1890, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

ANDERSEN, Alfredo. *Uma enquete com o professor Andersen*. In: DIÁRIO DA TARDE. Ano XIX, nº5597, 8 jan. 1917, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

CARTÃO POSTAL, Ano 1, nº1. Mar. 1905, p.4-5. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

CARTÃO POSTAL, Ano 1, nº5. Jul. 1905, p.2-3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

CORREIO DO PARANÁ. Ano 3, nº 655. 31 Jul. 1934. p.7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXVIII, nº2188, 23 Nov. 1881, p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXXI, nº 84, 6 Abr. 1884, p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXII. Nº27, 4 Fev. 1885, p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXII, Nº165. 23 Jul 1885. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXIV, Nº89. 21 Abr 1887. p.3 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/ hemeroteca-digital>.

DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XXXIII, nº183, 17 Ago. 1889, p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

DEZENOVE DE DEZEMBRO, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1889, p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

DIARIO DA TARDE, Ano II, Nº325, 8 Mai. 1900. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

GALERIA ILLUSTRADA. Ano 1, nº1. Curitiba, 20 Nov. 1888. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

GAZETA DO POVO, 10 jun. 2007. p.8.

GAZETA PARANAENSE, Ano 11, nº129, 12 Jun. 1887. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

GAZETA PARANAENSE, Ano XII, nº274, 7 Dez. 1888, p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

JORNAL DO COMMERCIO, Ano XIV, nº 98, 01 Mai. 1839, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

JORNAL DO COMMERCIO, Ano XV, nº15, 17 Jan. 1840, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

MACHADO, Brasil Pinheiro. *Instantâneos paranaenses*. In: ORDEM, A. Rio de Janeiro, fev. 1930. p.9. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

MUNHOZ, Laertes. *Alguns Artistas Paranaenses: anotações de Laertes Munhoz*. In: GAZETA DO POVO. 07 set. 1922. p.58-62.

MUNHOZ DA ROCHA NETO, Bento. *A significação do Paraná*. In: DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 4 abr. 1930, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

OLHO DA RUA, O. Ano 1, nº5. 8 Jun 1907. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

OLHO DA RUA, O. Ano 1, nº6. 22 Jun 1907. p.23. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

PACOTILHA, A. Ano XIII, nº6. Maranhão. 7 jan. 1893, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

PHILADELPHIA PHOTOGRAPHER, THE. Vol.XXV, Nº316. 18 Fev.1888. p.101. Disponível em: <archive.org>

RAZÃO, A. *A exposição Andersen na Galeria Jorge*. Ano 3, nº 644. 23 Set. 1918. p.6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

REPÚBLICA, A. Ano V, nº227, 1 Out. 1888. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

REPÚBLICA, A. Ano V, nº 295, 21 dez. 1890, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

REPÚBLICA, A. Ano XV, nº102, 11 Mai. 1900. p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

REPÚBLICA, A. Ano XVIII, nº107, 14 Mai. 1903, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

REPÚBLICA, A. Ano XXI, nº218. 14 set. 1905, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

REPÚBLICA, A. Ano XXIII, nº276. 25 Nov. 1908. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

REPÚBLICA, A. Ano XXVIII, nº6, 8 Jan. 1913, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

REVISTA DA SEMANA. Ano XIX, nº 35, 3 Out. 1918. p.22. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

REVISTA DO PARANÁ. Nº1, 1887. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

SETE DE MARÇO. Nº 18, 22 Ago. 1888. p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

TOMENCISNA. *Curitiba progride!* In: A REPÚBLICA. Ano XXVIII, nº133, 23 jun. 1913, p.1. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

TRIBUNA, A. Ano 2, nº 48, 1895, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

VITOR, Nestor. A terra do futuro: impressões do Paraná. In: JORNAL DO COMMERCIO, 1913. Rio de Janeiro. p.126.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhe da pintura “Moça com chapéu vermelho”, de Johannes Vermeer, c. 1665.	19
Figura 2 – Fotografia experimental de Harry Beville, n.d.	19
Figura 3 - Detalhe da pintura “Vista de Delft com vendedor de instrumentos”, de Carel Fabritius, c.1652.	20
Figura 4 – Fotografia de vista da cidade de Delft. Fotógrafo não identificado. N.d.	20
Figura 5 - Masaccio. “A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e doadores”. Afresco. 667x317cm. c.1425-8.	22
Figura 6 - Ilustração explicativa sobre o funcionamento do fisionotrafo em 1780.	24
Figura 7 - John Barrett Kerfoot. "Retrato de Gertrude Käsebier". Fotografia. 12x8cm. 1904. .	24
Figura 8 - William H. Fox Talbot. “Vista do Boulevard em Paris”. “O Lápis da Natureza”. Salt print. c.1844-46.	27
Figura 9 - Gustave Caillebotte. “Boulevard Haussmann”. Óleo sobre tela. 65x82cm. c.1880.	27
Figura 10 - Gustave Caillebotte. “Vista da sacada”. Óleo sobre tela. 1880.	28
Figura 11 - László Moholy-Nagy. "Marseille, Rue Canebiere". 1929.	28
Figura 12 - Man Ray. "Rayograph". Silver print (Fotograma). 23x29cm. 1922.	29
Figura 13 - Marc Ferrez. “Jardim Botânico, Rio de Janeiro”. Autocromo. Estereoscopia. 13x6cm. c.1914.	33
Figura 14 – Detalhe de: Marc Ferrez. “Jardim Botânico”. Autocromo. Estereoscopia. 13x6cm. c.1914.	33
Figura 15 - Detalhe de: Georges Seurat. “Seascape at Port-en-Bessin”. Óleo sobre tela. 65x80cm. 1888.	33
Figura 16 - Detalhe de: Charles Etienne Pierre Motte. “Margens do rio Paraíba”. Litografia. 31x49cm. 1834.	33
Figura 17 – A “Rua das Flores” ou “Rua 15 de Novembro” em 1873.	37
Figura 18 - Mapa de Curitiba em 1857. Autoria não identificada.	40
Figura 19 – Mapa de Curitiba em 1894.	42
Figura 20 – A Rua 15 de Novembro em 1913.	52
Figura 21 - Santos Dumont em visita a Curitiba, 1916. Fotógrafo não identificado.	54

Figura 22 - Charge de Sylvio sobre o <i>Colyseu Curitibano</i> em “O Olho da Rua”, nº6, 22 jun. 1907.	57
Figura 23 – Anúncio ilustrado de Herônio para a “Casa de Novidades”. 1907.	58
Figura 24 – Fotografia do interior da casa de Julia Wanderley. 17 de dezembro de 1905.	59
Figura 25 - Estúdio Volk (Anna Paul). “Adolpho, Adolphine e Fanny Volk”. 1894.	63
Figura 26 – Anúncio inaugural do Estúdio Volk em 1881 no jornal “Dezenove de Dezembro”.	65
Figura 27 - Estúdio Volk. “Mariano de Lima”, Carte de visite. 1888.	67
Figura 28 – Anúncio de Mariano de Lima oferecendo serviços diversos no jornal Dezenove de Dezembro, 1889.	68
Figura 29 – Inauguração de exposição de Mariano de Lima em “A Tribuna”, 1895.	71
Figura 30 - Frontispício do Jornal “Quinze de Novembro”, Curitiba, 25 Jan. 1890, nº 51, p.1	72
Figura 31 – Notícia da falência de Figueiras, no jornal “A República”, 1 out. 1890.	75
Figura 32 - “Retrato de Alfredo Andersen”. Livro de Artistas, 1932. 32x21cm. Fotógrafo não identificado.	77
Figura 33 – Trecho do caderno de Andersen, com descrição de seus rendimentos enquanto alfaiate.	84
Figura 34 – Félix Nadar. Estúdio de Nadar no Boulevard des Capucines. c.1850. Albúmen.	85
Figura 35 – Claude Monet. “O Boulevard des Capucines”, 1873. Óleo sobre tela.	85
Figura 36 – Verso de <i>carte-de-visite</i> do Estúdio Volk. c.1889.	87
Figura 37 – Verso de <i>carte-de-visite</i> do Estúdio Volk. 1895.	87
Figura 38 – Comparativo de detalhes dos brasões do Estúdio Volk.	88
Figura 39 – Detalhe do anúncio do Estúdio Volk em 1889, no jornal “Dezenove de Dezembro”.	89
Figura 40 – Anúncio de Mariano de Lima no jornal “Dezenove de Dezembro” em 1885.	90
Figura 41 - Alfredo Andersen no Ateliê da Marechal Deodoro. Estúdio Volk (atribuído). Curitiba, c.1906.	91
Figura 42 - Gustave Courbet. “Ateliê do pintor (Alegoria real de sete anos da minha vida moral e artística)”, 1855. Óleo sobre tela.	93
Figura 43 – Fotografia do interior da escola de Andersen na Marechal Deodoro. Fotógrafo não identificado. c.1906.	94
Figura 44 - Alfredo Andersen. “O estúdio”. Óleo sobre tela. 1919.	94
Figura 45 - “Francisca Munhoz no Ateliê”. Curitiba, c. 1887.	96
Figura 46 – Camille Claudel no ateliê. N.d.	97

Figura 47 - Camille Claudel no ateliê. N.d.....	97
Figura 48 – Diagrama demonstrativo das diferentes perspectivas na fotografia “Francisca Munhoz no Ateliê”.	98
Figura 49 – Detalhe da fotografia “Francisca Munhoz no Ateliê”.....	98
Figura 50 – Detalhe da fotografia “Francisca Munhoz no Atelier”, c.1887.....	99
Figura 51 – Estúdio Volk. “Fanny e Adolphine Volk”. c.1888.	99
Figura 52 - Estúdio Volk. “Guilherme Kluger e esposa”. N.d.	99
Figura 53 – Aparelho estereoscópico na sala de espera da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. c. 1890.....	101
Figura 54 e 55 - Foto (e detalhe) da Diretoria e Biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, c.1890.....	101
Figura 56 - Narciso Figueras. Francisca Munhoz no ateliê. Litografia. 1887.....	103
Figura 57 - Revista da Semana. Ano XIX, nº 35. Rio de Janeiro. 3 de outubro de 1918.	105
Figura 58 - Cartão postal da obra “O Timoneiro”, de Alfredo Andersen. N.d.	107
Figura 59 - Cartão postal da obra “Ilha do Mel (Praia do Forte)”, de Alfredo Andersen. N.d.	108
Figura 60 - Cartão postal da obra “Ilha do Mel (Praia do Forte)”, de Alfredo Andersen. N.d.	108
Figura 61 - Crítica sobre a qualidade pictórica das fotos do Estúdio Volk. “A República”, 14 de maio de 1903.....	111
Figura 62 - Estúdio Volk. Grupo feminino em torno da mesa de chá. c.1890.....	114
Figura 63 - Estúdio Volk. “Ângelo Casagrande e o filho Euviro. 1912.....	114
Figura 64 - Anthony van Dyck. “Carlos I caçando”. Óleo sobre tela. c.1635. (Detalhe)	115
Figura 65 - Hyacinthe Rigaud. “Luis XIV”. Óleo sobre tela. 1701. (Detalhe)	115
Figura 66 - Jean-Baptiste Debret. “Dom João VI”. Óleo sobre tela. 1817. (Detalhe)	115
Figura 67 - Oficial da marinha. Fotógrafo desconhecido. Colódio úmido. c.1870.....	117
Figura 68 - Estúdio Volk. Sargento Jorge Lepper. N.d.	118
Figura 69 - Estúdio Weiss. Primeiro Tenente João König. N.d.	118
Figuras 70 e 71 - Ilustrações sobre as composições cênicas de estúdio no manual de Peach Robinson.	119
Figura 72 - Comparativo de detalhes das posições das mãos em fotografias do Estúdio Volk.	120
Figura 73 - Comparativo de detalhes dos animais empalhados e de gesso em fotografias do Estúdio Volk.	121
Figura 74 - Lucas Cranach. “O repouso na Fuga para o Egito”. Óleo sobre madeira. 1504.	125

Figura 75 - Albrecht Altdorfer. “Paisagem”. Óleo sobre pergaminho em madeira. c.1526-8.	125
Figura 76 - Lucas Cranach. “Retrato de Anna Cuspinian”. Óleo sobre madeira. 1502.	126
Figura 77 - Lucas Cranach. “Autorretrato”. Óleo sobre madeira. 1550.....	126
Figura 78 – Comparativo de detalhes dos cenários utilizados pelo Estúdio Volk.	128
Figura 79 - Estúdio Volk. “Marta Bleggi Palldino”. 1910.....	130
Figura 80 - Estúdio Volk. “Adolphine Volk e Julio Leite com os três primeiros filhos”. c.1920.....	131
Figura 81 - Vermeer. “O Geógrafo”. Óleo sobre tela. 51×4cm. 1669.	132
Figura 82 - Julia Margaret Cameron. “Julia Prinsep Stephen”. Albumen. 1867.....	136
Figura 83 - Estúdio Volk (Fanny Paul Volk). “Adolphine Volk”. c.1890.	136
Figura 84 - Rembrandt van Rijn, “Estudo de uma mulher com chapéu branco”. Óleo sobre madeira. c. 1640.....	137
Figura 85 - Estúdio Volk (Fanny Paul Volk). “Adolphine Volk”. c.1890.	138
Figura 86 - Robert Demachy, série de estudos “Primavera”. Fotografia por Goma Bicromatada, 1896.....	143
Figura 87 - Estúdio Volk. “Maria José Correia, Baronesa do Serro Azul”. 1898.....	147
Figura 88 - Théodore Géricault. “Corrida de Cavalos em Epsom”. Óleo sobre tela. 1821....	148
Figura 89 - Ilustrações do livro “O cavalo em movimento”. Litografia. c.1881.....	148
Figura 90 - Eugène Durieu. "Modelo feminino sentado", 1854.....	152
Figura 91 - Eugène Delacroix. "Odalisca". Óleo sobre madeira. 35x30cm. 1857.....	152
Figura 92 - Edgar Degas. Negativos fotográficos com poses de bailarina. c.1890.....	154
Figura 93 – Montagem digital da composição das fotos de Degas para estudo de “Bailarinas em Azul”......	155
Figura 94 - Edgar Degas. “Bailarinas em Azul (Bastidores)”. Pastel. 65x65cm. c.1898.....	155
Figura 95 - Comparativo entre detalhes de obras de Degas e seu respectivo modelo fotográfico.....	156
Figura 96 - Marc Ferrez, “Figueira e palmeira”. c.1890.	157
Figura 97 - Nicolò Facchinetti, “Fenômeno vegetal”, óleo sobre tela. 1897.	157
Figura 98 - Marc Ferrez. “Porto de Santos”. c.1880.	158
Figura 99 – Benedito Calixto. “Praia do Consulado, Porto de Santos”. Óleo sobre tela. 1882.	158
Figura 100 - Atribuído a Alfredo Andersen. Foto de uma bromélia. Negativo de vidro. N.d.	159

Figura 101 - Atribuído a Andersen. Porto de Paranaguá. Fotografia a partir de negativo de vidro. N.d.	160
Figura 102 - Alfredo Andersen. Primeira versão de “Porto de Paranaguá”. Óleo sobre tela. N.d.	160
Figura 103 - Alfredo Andersen. Segunda versão de “Porto de Paranaguá”. Óleo sobre tela. 1918.	160
Figura 104 - Alfredo Andersen pintando na Chácara Falce. Fotógrafo não identificado. 1933.	163
Figura 105 - Atribuído a Alfredo Andersen. Modelo masculino posando para estudo. Negativo fotográfico. N.d.	165
Figura 106 - Modelo masculino posando para estudo. Revelação póstuma do negativo atribuído a Andersen. N.d.	165
Figura 107 - Alfredo Andersen “Troglodita”. Óleo sobre tela. N.d.	165
Figura 108 - Alfredo Andersen. “Netuno com as sereias”. Óleo sobre tela. 1922.	165
Figura 109 - Detalhe da quadricula desenhada sobre fotografia postal de Ana Ghelfi. N.d.	168
Figura 110 - Ana Maria Ghelfi. Foto atribuída a Andersen. Museu Alfredo Andersen. n.d.	168
Figura 111 - Alfredo Andersen. “Ana Maria Ghelfi”, Óleo sobre tela. 50x60 cm. 1907.	168
Figura 112 - Anúncio de uma “Câmera Solar” para ampliações, comercializada na América do Norte em 1880.	173
Figura 113 – Anúncio do Estúdio Volk em 1889, no jornal “Dezenove de Dezembro”.	178
Figura 114 – Recibo do Estúdio Volk com encomendas do Museu Paranaense. Set. 1906.	181
Figura 115 - Alfredo Andersen. “Francisco Xavier da Silva”. Óleo sobre tela. 74x65cm. N.d.	182
Figura 116 - Alfredo Andersen. “Francisco Xavier da Silva”. Óleo sobre tela. 75x60cm. N.d.	182
Figura 117 - Alfredo Andersen. “Francisco Xavier da Silva”. Óleo sobre tela. 150x130cm. c.1922.	182
Figura 118 - Recibo do Estúdio Volk com encomendas do Museu Paranaense. Nov. 1913.	184
Figura 119 – José Vasques. “Luiz A. Xavier”. Carte de visite. 189-.	186
Figura 120 - Estudo digital comparativo das diferenças entre a fotografia e a pintura de Luiz Xavier.	186
Figura 121 - Andersen. “Coronel Luiz A. Xavier”. 85x77cm. 1898.	186
Figura 122 - Foto oficial de Floriano Peixoto. N.d.	188
Figura 123 - Alfredo Andersen. “Floriano Peixoto”. N.d.	188
Figura 124 - Foto oficial de Prudente de Moraes. N.d.	188
Figura 125 - Alfredo Andersen. “Prudente de Moraes”. c.1897.	188

Figura 126 - Foto oficial de Campos Sales. N.d	188
Figura 127 - Alfredo Andersen. “Campos Sales”. N.d.....	188
Figura 128 - Foto oficial de Rodrigues Alves. N.d.	189
Figura 129 - Alfredo Andersen. “Rodrigues Alves”. N.d.	189
Figura 130 - Foto oficial de Afonso Pena. N.d.....	189
Figura 131 - Alfredo Andersen. “Afonso Pena”. N.d.....	189
Figura 132 - Foto oficial de Nilo Peçanha. N.d.....	189
Figura 133 - Alfredo Andersen. “Nilo Peçanha”. N.d.....	189
Figura 134 - Alfredo Andersen. “Affonso Camargo”. Óleo sobre tela. 126x85cm. N.d.	195
Figura 135 - Alfredo Andersen. “Affonso Camargo”. Óleo sobre tela. 55x44cm 1928.	195
Figura 136 - Alfredo Andersen. “Visconde de Nácar”. 70x60cm. 1896.....	196
Figura 137 - Alfredo Andersen. “Visconde de Nácar”. 70x60cm. 1897.....	196
Figura 138 - Estúdio Volk. “Barão do Serro Azul”. Carte de visite. 1890.	197
Figura 139 - Mariano de Lima. “Barão do Serro Azul”. Óleo sobre tela. 75x61cm. c.1892.	197
Figura 140 - Alfredo Andersen. “Barão do Serro Azul”. Óleo sobre tela. 80x70cm. 1898..	197
Figura 141 - Impressora Paranaense (E.K.). “Barão do Serro Azul”. Litografia. 28x22cm. N.d.	197
Figura 142 - Linzmeyer & Andersen. Vista geral de Curitiba. Fotografia panorâmica aquarelada. 1904.	199
Figura 143 - Exposição da vista panorâmica nº1 de Valério Vieira. Fotógrafo não identificado.	201
Figura 144 - Assinatura de Andersen referente ao “Ateliê Curytibano”. Detalhe da fotopintura “Jovem Camponesa Rutena (II)”.	203
Figura 145 - Alfredo Andersen no ateliê da Marechal Deodoro, c.1906.	203
Figuras 146 e 147 – Detalhes da “Vista geral de Curitiba”, de A. Linzmeyer e A. Andersen. Fotografia panorâmica pintada com aquarela. 1904.....	204
Figura 148 - Carneiro & Gaspar; J. Courtois. “Dom Pedro II”. Fotopintura. c.1870.	207
Figura 149 - Carneiro & Gaspar; J. Courtois. “Dom Pedro II”. Fotopintura. c.1870.	207
Figura 150 - John Mayall. “George Peabody”. Carte de Visite. 1866.	208
Figura 151 - John Mayall. “George Peabody”. Óleo sobre fotografia. 18--. (250cm x 150cm)	208
Figura 152 - José Weiss. “João José Pedrosa”. Óleo sobre fotografia, sobre tela. 69x53cm. c.1887.....	209
Figura 153 - Detalhe de retrato de “Fanny Paul Volk”, do Estúdio Volk. c.1880.	211

Figura 154 - Detalhe do retrato de "Virginia Woolf", por George Beresford. Platinum print, retocado a lápis. 1902.	211
Figura 155 - Detalhe do retrato de “Pedro Laurindo Prado”, do Estúdio Volk. 1908.	211
Figura 156 - Detalhe do retrato de “Paulo Casagrande”, do Estúdio Volk. 1910.	211
Figura 157 - Insley Pacheco. “Princesa D. Leopoldina”. c.1868.	215
Figura 158 - Insley Pacheco. “Princesa D. Leopoldina”. Miniatura. c.1868.	215
Figura 159 – “Retrato infantil”, autoria desconhecida. Ferrótipo pintados à óleo. c.1880. ...	217
Figura 160 – “Mulher idosa com lenço”. Lardner of Philadelphia. Ivorytype. c.1860.	217
Figura 161 - Comparativo das fotopinturas “Jovens Camponesas Rutenas”. Alfredo Andersen & Estúdio Volk. Óleo sobre fotografia. N.d.	219
Figura 162 - Trechos da notícia “O Paraná na exposição” no jornal “A República”, 1908..	220
Figura 163 – Alfredo Andersen. Ilustração na capa da revista “O Olho da Rua”. Ano 1, nº5, 1907.	226
Figura 164 - Andersen & Estúdio Volk. “Jovem Camponesa Rutena (III)”. Óleo sobre fotografia. 60x45cm N.d.	229
Figura 165 - Andersen & Estúdio Volk. “Duas jovens Camponesas Rutenas”. Óleo sobre foto. 60x49cm. N.d.	231
Figura 166 - Detalhe de “Duas jovens Camponesas Rutenas”.....	232
Figura 167 - Detalhe de “Duas jovens Camponesas Rutenas”.....	233
Figura 168 - Andersen & Estúdio Volk. “Jovem Camponesa Rutena (I)”. Óleo sobre fotografia. 60x50cm N.d.	234
Figura 169 - Andersen & Estúdio Volk. “Jovem Camponesa Rutena (II)”. Óleo sobre fotografia. 60x50cm. N.d.	235
Figura 170 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.....	236
Figura 171 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.....	236
Figura 172 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.....	237
Figura 173 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.....	237
Figura 174 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.....	237
Figura 175 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.....	237
Figura 176 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.....	238
Figura 177 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.....	238
Figura 178 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (I)”.....	239
Figura 179 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.....	239
Figura 180 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.....	240
Figura 181 - Detalhe de “Jovem Camponesa Rutena (II)”.....	240

Figura 182 - Alfredo Andersen lendo. Fotografia não identificado. c.1930.	242
Figura 183 – Diagramas representativos da câmara escura com a projeção invertida (a), aperfeiçoada com o uso de uma lente (b) e revertida com o uso de um espelho (c).	279
Figura 184 – Comparativo indicativo da influência do uso de processos óticos na pintura.	280
Figura 185 - Vermeer. “Moça com chapéu vermelho”. Óleo sobre tela. c.1665.	280
Figura 186 - Hans Holbein. “Retrato de Georg Gisze”. Óleo sobre madeira. 1532.....	281
Figura 187 - “Vista de Delft com vendedor de instrumentos”, de Carel Fabritius, c.1652. Óleo sobre tela.	281
Figura 188 – Fotografia de Thomas Sutton e James Clerk Maxwell, 1861.	282
Figura 189 – Diagrama explicativo do sistema proposto por Maxwell.	282
Figura 190 - Georges Seurat. “Seascape at Port-en-Bessin”. Óleo sobre tela. 65x80cm. 1888.	283
Figura 191 - Charles Etienne Pierre Motte. “Margens do rio Paraíba”. Litografia. 31x49cm. 1834.	283
Figura 192 – Charge publicada na revista “O Olho da Rua”, sobre a Exposição Nacional.	284
Figura 193 – Anúncio do leilão dos bens de Narciso Figueras em “A República”, 1890.....	285
Figura 194 – Conjunto de fotografias da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, enviado por Mariano de Lima ao diretor da Biblioteca Nacional em 1893.....	286
Figura 195 - Cartão postal de obra não identificada. N.d.....	287
Figura 196 – Cartão postal de obra não identificada. N.d.	287
Figuras 197 e 198 - Henry Peach Robinson. “Carolling”, estudo e fotografia. c.1890.....	288
Figura 199 – Ilustração de descansador de corpo para pose, c.1850.....	289
Figura 200 - Lucas Cranach. “Retrato de Johannes e Anna Cuspinian”. Óleo sobre madeira. 1502.	289
Figura 201 - Estúdio Volk. “Fanny e Adolphine Volk”. 189-.	290
Figura 202 – Estúdio Volk. c.1910.....	291
Figura 203 - Estúdio Volk. “Victor Ferreira do Amaral e esposa”. 1888.	291
Figura 204 – Estúdio Volk. “Ginastas da Sociedade Duque de Caxias”. c.1910.....	291
Figura 205 – Estúdio Volk. “Carlos Hasselmann”. 1904.....	292
Figura 206 – Estúdio Volk. “Os Franceses Em Curitiba” c.1890.	292
Figura 207 – Estúdio Volk. “Angelo Casagrande e irmãos”. 1894.....	292
Figura 208 - Estúdio Volk. “Noema Correia Negrão Schier”. 1895.....	292
Figura 209 - Estúdio Volk. c.19--.....	293
Figura 210 – Estúdio Volk. “Alunos da escola alemã”. 1897.....	293

Figura 211 - Estúdio Volk. c.1880.	294
Figura 212 – Estúdio Volk. “Adolphine (Lily) Volk”. c.1890.....	294
Figura 213 – Estúdio Volk. Família italiana. 1905.	294
Figura 214 - Julia Margaret Cameron. “Sir Henry Taylor, ou Estudo à maneira de Rembrandt”. Albúmen. 1865.....	295
Figura 215 – Estudos fotográficos de Robert Demachy.....	296
Figuras 216 e 217 – Fotografias de referência para as litografias de Toulouse Lautrec.	297
Figuras 218 e 219 – Cartazes de Toulouse Lautrec para o Moulin Rouge.....	297
Figura 220 - Edgar Degas. "Quatro dançarinas". Óleo sobre tela. 59x70cm. 1899.	298
Figura 221 - Edgar Degas. "Duas dançarinas". Pastel. 46x54cm. n.d.....	298
Figura 222 - Edgar Degas. "Três dançarinas". Pastel. 65x65cm. c.1899.	298
Figura 223 - Edgar Degas. "As dançarinas". Pastel. 62x64cm. c.1899.....	298
Figura 224 - Eadweard Muybridge. “Cavalo em movimento”. c.1886.....	299
Figura 225 - Étienne-Jules Marey & Georges Demenÿ. "Untitled (Sprinter)". 15x37cm. c.1893.....	299
Figura 226 - Eugène Durieu. "Modelo masculino sentado com bastão", 1854.....	300
Figura 227 - Eugène Delacroix. "Modelo masculino sentado com bastão". Grafite. 23x27cm. 1855.	300
Figura 228 - Modelo posando para estudo. Negativo atribuído a Andersen. N.d.	300
Figura 229 - Modelo posando para estudo. Revelação digital do negativo atribuído a Andersen. N.d.	300
Figura 230 - Alfredo Andersen possivelmente em frente à obra inacabada “Netuno com as Sereias”. N.d.	301
Figura 231 – Conjunto de recibos referentes ao retrato de Vicente Machado, por Alfredo Andersen. 1906.	302
Figura 232 - Giulio Rossi. “Carlos Gomes”. Albúmen, Cabinet. 14x10cm. 1879.....	303
Figura 233 - Alfredo Andersen. “Carlos Gomes”. Óleo sobre tela. 53x47cm. 1912.	303
Figura 234 – Fotógrafo não identificado. “Venceslau Brás”. N.d.....	303
Figura 235 – Alfredo Andersen. “Venceslau Brás”. Óleo sobre tela. 54x40cm. N.d.	303
Figura 236 - Johann B. Isenring. Retrato de Barbara Tobler-Zellweger. Talbótipo pintado. N.d.	304
Figura 237 - Eugène Disdéri. Príncipe Leopold e Princesa Louise. Carte de visite. Albúmen pintado. 1866.	304
Figura 238 - Antoine François Jean Claudet. “Rainha Vitória com vestido azul e faixa”. Imagem estereoscópica pintada. 1854.	305

Figura 239 – Ampliação de “Rainha Vitória com vestido e faixa azul”. Imagem estereoscópica pintada. 1854.	305
Figura 240 – Estúdio Volk. “Pedro Laurindo Prado”. 1908.	306
Figura 241 – Estúdio Volk. “Paulo Casagrande”. 1910.	306
Figura 242 – Estúdio Volk. “Fanny Paul Volk”. c.1880.	306
Figura 243 – George Charles Beresford. "Virginia Woolf". Platinum print, retocado a lápis. 15x11cm. 1902.	306
Figura 244 - Félix Nadar. “D. Pedro II”. Carte de visite. c.1888.	307
Figura 245 - Félix Nadar. “D. Pedro II”. Fotopintura. c. 1891.	307
Figura 246 - Henry Peach Robinson. “A Holiday in the Woods”. Colagem e retoque. 1860.	308
Figura 247 - William Notman. “Carnaval de patinação no Victoria Rink”. Fotomontagem em albúmen, pintado a óleo. 1870.	308

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – CRONOLOGIA

SÉCULO XVII

1646 – Início do Povoamento do Litoral Paranaense

1693 – Fundação da “Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais” (Curitiba)

SÉCULO XVIII

Iluminismo

Início da Revolução Industrial

1789 a 1799 – Revolução Francesa

SÉCULO XIX

1808 – Vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil

1818 – Elevação da Vila de Curitiba à sede da 5ª comarca de São Paulo.

1820 – Primeiro engenho de Mate do Paraná (Francisco de Alzagaray)

1822 – Independência do Brasil

1827 – Criação da Alfândega de Paranaguá

1834 – Fundação do Engenho da Glória (Caetano Munhoz / Fontana)

1839 – Anúncio da invenção da Daguerreotipia

1840 – Dom Pedro II é coroado Imperador do Brasil

1841 – Invenção do Negativo fotográfico

1853 – Elevação do Paraná a Província

1851 – Exposição Universal de Londres (Primeira exposição mundial)

1853 – Invenção do Carte-de-visite por Disdéri

1854 – Criação da Assembleia Legislativa do Estado do Paraná

– Curitiba torna-se capital da Província do Paraná

1858 – Felix Nadar faz a primeira foto aérea

– Primeiro engenho a vapor do Paraná

1857 – Inauguração da Biblioteca Pública do Paraná

1858 – Nascimento de Mariano de Lima, Portugal

1859 – Publicação de “A Origem das Espécies”, de Darwin

1860 – Nascimento de Alfredo Andersen, Noruega

- 1864 a 1870 – Guerra do Paraguai
- 1873 – Conclusão da Estrada da Graciosa
- 1874 – Inauguração do Mercado de Curitiba
- 1876 – Inauguração do Museu Paranaense
 - Inauguração da Escola Normal
 - Invenção do telefone
- 1877 – Invenção do Fonógrafo
- 1880 – Visita de Dom Pedro II a Curitiba
 - Chegada dos Volk a São Francisco (Santa Catarina)
- 1881 – Abertura do Estúdio Volk
- 1882 – O Museu Paranaense passa a ser um órgão público
- 1883 – Funcionamento do trecho de ferrovia Paranaguá-Morretes
- 1884 – Jornal Dezenove de Dezembro
 - Inauguração do Theatro São Theodoro
 - Chegada de Narciso Figueras a Curitiba
 - Chegada de Mariano de Lima a Curitiba
- 1885 – Inauguração da Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá
- 1886 – Mariano de Lima inicia suas aulas de Desenho e Pintura
 - Inauguração do Passeio Público
 - Jornal A República
- 1887 – Publicação da primeira revista ilustrada de Curitiba, a “Revista do Paraná”
- 1888 – Lançamento da primeira câmera Kodak, de George Eastman
 - Fundação da Impressora Paranaense e da Galeria Ilustrada
 - Lei Áurea
- 1889 – Inauguração da “Escola de Belas Artes e Indústrias”
 - Proclamação da República
- 1890 – Publicação do Código Penal Brasileiro pelo General Manoel Deodoro da Fonseca
 - Inauguração do Estúdio Weiss
- 1891 – Constituição Federal da República
- 1892 – Chegada de Andersen a Paranaguá
 - Invenção do Cinematógrafo (Léon Bouly)
- 1893 – Inauguração da Catedral de Curitiba
- 1895 – Primeira projeção de cinematógrafo dos Lumière

SÉCULO XX

- 1900 – Início da importação de câmeras da Kodak para o Brasil
 - Inauguração do Theatro Guayrá
- 1901 – Invenção da máquina de escrever
 - Fundação da Matte Leão Jr.
- 1902 – Chegada de Andersen a Curitiba e abertura de seu ateliê junto aos Volk
 - Mariano de Lima deixa o Paraná
- 1903 – O Estúdio Volk se muda para a Rua XV.
- 1904 – Regresso de Adolpho Volk à Alemanha. Fanny Paul Volk passa a dirigir o Estúdio
 - O Paraná passa a receber o serviço de iluminação pública
- 1905 – Inauguração do *Colyseu Curitibano*
- 1906 – Voo do 14-Bis
- 1909 – Alfredo Andersen atua brevemente na Escola de Belas Artes e Indústrias
 - Inauguração do estúdio Photo Linzmeyer
- 1911 – Criação da Guarda Cívica de Curitiba
- 1912 – Inauguração da Universidade Federal do Paraná
 - Criação do Corpo de Bombeiros do Estado do Paraná
 - Início da Guerra do Contestado
 - Início do processo foto-litográfico
- 1913 – Inauguração da linha de bondes “Batel” em Curitiba
- 1914 – Início da Primeira Guerra Mundial
- 1915 – O atelier-escola de Alfredo Andersen muda-se para a Rua Assunguy (Mateus Leme)
- 1916 – Fim da Guerra do Contestado
 - Inauguração do Paço Municipal
- 1918 – Fim da Primeira Guerra Mundial
 - Fanny Paul Volk vende o estúdio a Bernardo Heisler
- 1929 – Quebra da Bolsa de Nova York
- 1935 – Falecimento de Alfredo Andersen, Curitiba
- 1939 a 1945 – Segunda Guerra Mundial
- 1942 – Falecimento de Mariano de Lima, Manaus
- 1947 – Invenção da Polaroid
- 1948 – Falecimento de Fanny Paul Volk, Curitiba

APÊNDICE 2 – FOTÓGRAFOS NO PARANÁ DO SÉCULO XIX
 POR DÉCADA (1850-1900)

FONTE: KOSSOY, 2002, p.337-368.

Década de 1850

BARROS, Justiniano José de
 DESLANDES, Henrique
 MAVIGNIER, Cincinato
 MENEZES, José M. B. de
 NOGUEIRA, João

Década de 1860

ABOIM
 BARBOZA, João d'Almeida
 MENEZES, José M. B. de
 NOGUEIRA, João
 POLONIO
 PRIEUX, Isidoro

Década de 1870

ABOIM
 BARBOZA, João d'Almeida
 BRADLEY, Walter Sutton
 GRECCO, Angelo Rafael
 HEISLER, Francisco
 LINHARES, Francisco
 MELLO, Marcos Agapito de
 MERCER, Frederico H.

Década de 1880

BOLT, Von H. B.
 FAMULA
 VOLK, Adolpho H.

Década de 1890

FAMULA
 FOERSTER, M.
 GAVANI, Caldonheto
 KOPF, Max
 VASQUEZ, José Gonçalves
 VOLK, Adolpho H.
 WEISS, Augusto
 WEISS, José

Década de 1900

AGUIAR, Nuno
 ARAUJO, Hostilio
 BARTHELIS, Hugo
 FAMULA
 FLEURY, Germano
 FOERSTER, M.
 FONTANA, Francisco F.
 GOMES, Franklin Soares
 HOFFMANN, Alfredo
 KOPF, Max
 LEHMANN, Bruno
 LUSTOZA, Octavio
 REQUIÃO, Annibal Rocha
 RUHLAND, José
 SIQUEIRA, José Soares
 VOLK, Adolpho H.
 VOLK, Fanny Paul
 WEISS, Augusto

ANEXOS

ANEXO 1

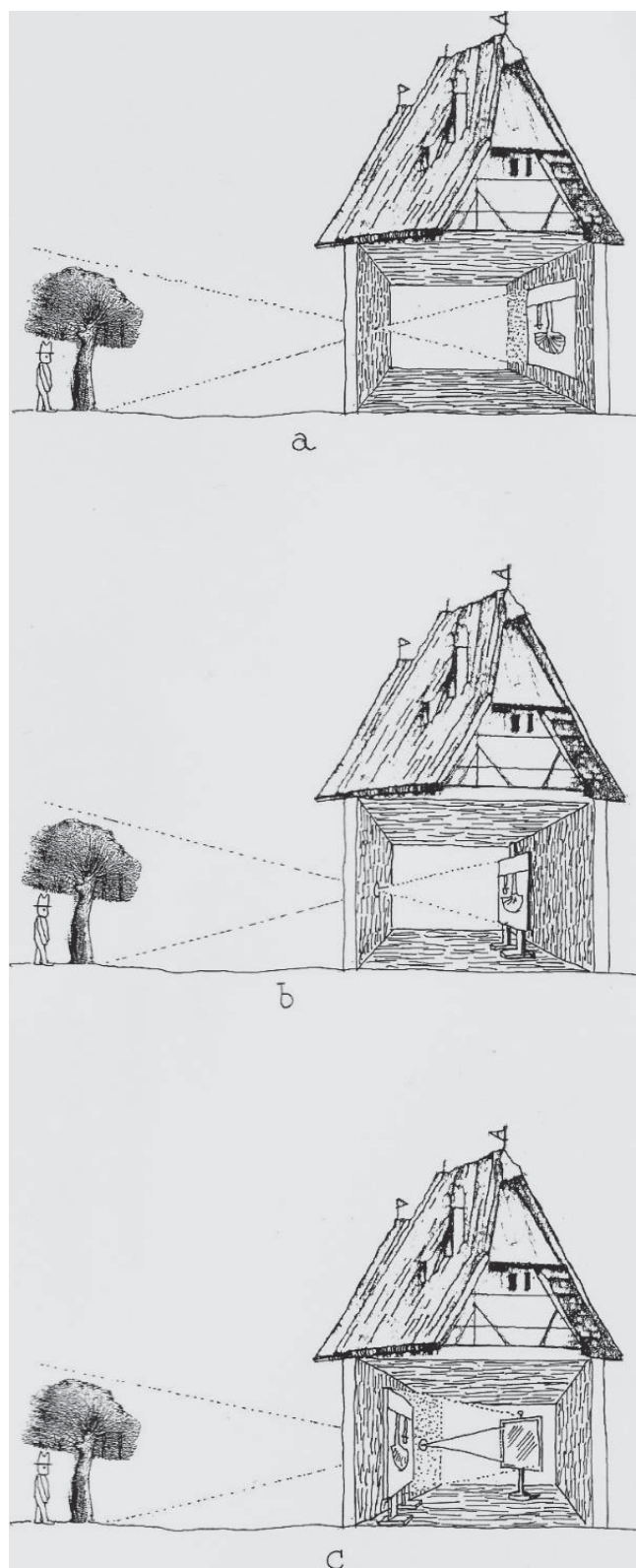


Figura 183 – Diagramas representativos da câmara escura com a projeção invertida (a), aperfeiçoada com o uso de uma lente (b) e revertida com o uso de um espelho (c).

Fonte: HOCKNEY, 2001, p.202.

ANEXO 2



Figura 184 – Comparativo indicativo da influência do uso de processos óticos na pintura.
Fonte: HOCKNEY, 2011.

ANEXO 3

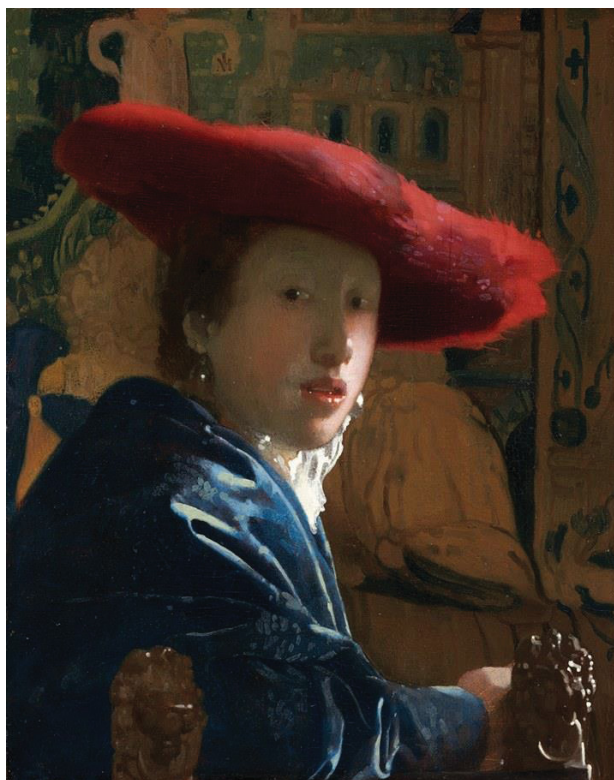


Figura 185 - Vermeer. “Moça com chapéu vermelho”. Óleo sobre tela. c.1665.
Fonte: National Gallery of Art (Nga.gov)

ANEXO 4



Figura 186 - Hans Holbein. “Retrato de Georg Gisze”. Óleo sobre madeira. 1532.
Fonte: HOCKNEY, 2001.

ANEXO 5



Figura 187 - “Vista de Delft com vendedor de instrumentos”, de Carel Fabritius, c.1652. Óleo sobre tela.
Fonte: SCHNEIDER, 2010, p.18.

ANEXO 6



Figura 188 – Fotografia de Thomas Sutton e James Clerk Maxwell, 1861.
Fonte: ARITA, 2011.

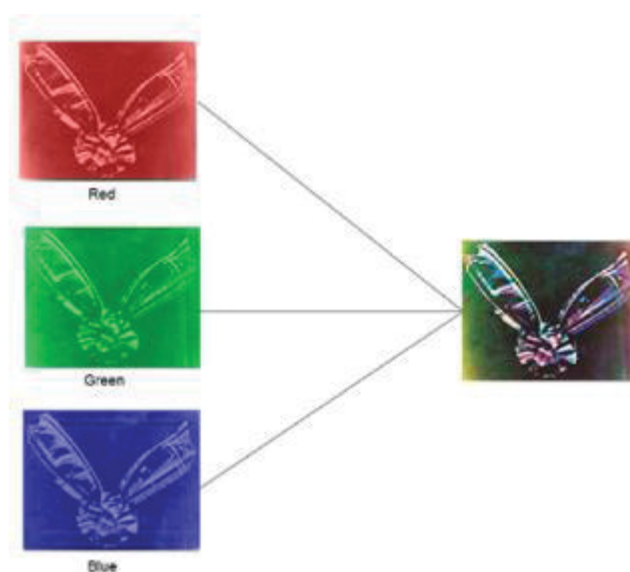


Figura 189 – Diagrama explicativo do sistema proposto por Maxwell.
Fonte: ARITA, 2011.

ANEXO 7



Figura 190 - Georges Seurat. "Seascape at Port-en-Bessin". Óleo sobre tela. 65x80cm. 1888.
Fonte: Google Arts&Culture (artsandculture.google.com)



Figura 191 - Charles Etienne Pierre Motte. "Margens do rio Paraíba". Litografia. 31x49cm. 1834.
Fonte: Google Arts&Culture (artsandculture.google.com)

ANEXO 8



Figura 192 – Charge publicada na revista “O Olho da Rua”, sobre a Exposição Nacional.

Fonte: QUELUZ, 1996, p.136

ANEXO 9

4 A REPUBLICA

IMPORTANTE LEILÃO

DE

Prêlos Alauset, Poirier e Marinani, para impressão typographica e lithographica. Material, machinas e utensilios, tintas, machinas a vapor etc., das officinas da

LITHOGRAPHIA DO COMMERCIO

bem como todo o magnifico sortimento de papel para jornal, dito de impressão, papel pautado de diferentes formatos, cartões, envelopes e tudo mais que compõe o variado e escolhido sortimento deste bem montado estabelecimento.

Miranda Rosa

autorizado por alvará do Illm. Snr. Dr. Juiz do Commercio desta Capital venderá em LEILÃO para liquidação e por conta da massa fallida do negociante Narciso A. Figueras Girbal,

AMANHÃ 4 DE OUTUBRO AMANHÃ

às 11 horas do dia, no edificio da Lithographia do Commercio á rua do Riachuelo, os objectos e artigos constantes do seguinte

CATALOGO

<p>LOTE N. 1</p> <p>1 Machina typographica Mariani com todos os seus pertences inclusive os seguintes:</p> <p>Caixas, estantes, commodas com tipos, entrelinhas, vinhetas, fios systemáticos de latão, emblemas, clichés, lingos, graneis, bolandeiros, paques para tipos, visores, compondores, cunhas, bem assim, mochos, pedras para formas, escovas, formas e colla para rolos, latas para fazer rolos e carrinho de mão; avaliado em 2.864\$000.</p> <p>LOTE N. 2</p> <p>1 Machina lithographica systema à Lausset, com todos seus pertences; avaliado em 5.000\$000.</p> <p>LOTE N. 3</p> <p>1 Machina lithographica—Poirier—com todos os seus pertences.</p> <p>1 Machina de redução com todos seus pertences.</p> <p>1 Machina de perforar Berthier</p> <p>1 Prensa para cortar rotulos grande, com seus pertences.</p> <p>1 Dita, dita menor.</p> <p>1 Dita lithographica com todos seus pertences.</p> <p>1 Balance—Bechker—com seus pertences.</p> <p>Avaliado em 1.580\$000.</p> <p>LOTE N. 4</p> <p>1 armario contendo ferramentas, letras, cortadores, prensas de pau e mais objectos para encadernação.</p> <p>1 Tesoura guilhotina — para encadernação.</p> <p>Avaliado em 250\$000.</p> <p>LOTE N. 5</p> <p>1 Motor a vapor com todos os seus pertences.</p> <p>1 Elevador, potias, transmissões, correias e lenha.</p> <p>Avaliado em 400\$000.</p> <p>LOTE N. 6</p> <p>1 Armario envidraçado contendo latas, vidros e pacotes com</p>	<p>tintas para lithographia e typographia, varias latas e barril com óleo de linhaça, óleo para machinas, verniz, e tinta de impressão.</p> <p>70 Pedras para limpar trabalhos lithographicos.</p> <p>1 Caixa com pedras pomes.</p> <p>Avaliado em 547\$000.</p> <p>LOTE N. 7</p> <p>61 1/2 Resmas papel linho lizo.</p> <p>1 Dita " commercial.</p> <p>4 Ditas " peso pautado.</p> <p>1 Caixa amostras papel e cartão</p> <p>35 Tubos de recbos e contins do "Quinze de Novembro".</p> <p>1 Pacote papel de cores para impressão.</p> <p>1 Dito papel para cartas.</p> <p>1 Dito de creditos impressos</p> <p>6 Ditas letras em branco.</p> <p>1 Dito Memorandum</p> <p>2 Livros guias</p> <p>26 Registros do Espirito Santo.</p> <p>1 Balaú de folha com cartões e envelopes.</p> <p>2 Livros grandes em branco</p> <p>8 ditos pequenos em branco.</p> <p>1 pacote papel para capas livros</p> <p>1 cartão amostras papel.</p> <p>1 pacote de Regulamento do Int. Artístico</p> <p>1 dito amostras rotulos</p> <p>1 dito facturas de lonscher</p> <p>1 dito envelopes da lithographia</p> <p>3 ditos papel da China (3)</p> <p>1 dito com bandeira nacional</p> <p>1 livro de vales cambiais</p> <p>1 pacote circulares L. P. Corrêa</p> <p>1 dito cochinetes para dourar</p> <p>1 dito letras Costa & Comp.</p> <p>1 dito papel para chromos</p> <p>1 dito Teila Chagrin</p> <p>3 Rolos papel para embrulho</p> <p>1 Pacote papel para musica</p> <p>1 dito facturas S. Gomes</p> <p>1 dito cartões Wonski</p> <p>1 Manta de feltro</p> <p>6 caixas rotulos para licores</p> <p>1 pacote folhinhas do "Quinze"</p> <p>9 ditos rotulos para liquidos</p> <p>7 ditos papel para fumo</p> <p>118 Retratos commendador Araujo</p>	<p>1 pacote envelopes — Consul Oriental.</p> <p>2 ditos envelopes tarjados e commerciaes</p> <p>1 dito papel Chagrin</p> <p>1 Dito " cartão lizo</p> <p>600 envelopes de cores</p> <p>44 pacotes envelopes</p> <p>29 caixas ditos</p> <p>16 folhas papelão para capas</p> <p>35 ditos " com indice</p> <p>1 pacote rotulos para escripta.</p> <p>1 pacote papel bandeira</p> <p>1 pacote " para protocollas</p> <p>197 ditos papel para talões e boletins</p> <p>23 ditos facturas em 4"</p> <p>30 ditos facturas em meias folhas</p> <p>2 cadernos clinica, Dr. Doria</p> <p>1 dito contas H. Wellerlin</p> <p>1 pacote cartões tarjados</p> <p>1 dito recibos do Inst. Artístico</p> <p>1 dito, dito, N. Figueras</p> <p>1 dito do B. do S. Azul</p> <p>1 dito diplomas do Inst. Artístico</p> <p>1 dito colla</p> <p>1 dito contas Ermelino de Mello</p> <p>6 ditos etiquetas diversas</p> <p>1 dito rotulos para erva-mate lidafonso</p> <p>1 caixaão rotulos para cerveja</p> <p>1 pacote—Galleria Illustrada</p> <p>1 dito papel meio cartão</p> <p>4 livros talões—letras J. Vianna</p> <p>4 ditos " ordens e guias N. Pinto</p> <p>1 pacote papel imperial</p> <p>1 lote papel em tiras para boletins</p> <p>2 resmas papel da Presidencia</p> <p>2 pacotes papel para facturas folhas inteiras</p> <p>19 ditos memorandum</p> <p>1 dito etiquetas</p> <p>19 resmas papel ingiez pautado para officio</p> <p>1 pacote papel para chromos</p> <p>1 " " sem preparo</p> <p>500 envelopes commerciaes</p>	<p>13 borrachas para lapis</p> <p>42 caixas envelopes officios</p> <p>4 caixas etiquetas</p> <p>1 pacote-caixas para cartas</p> <p>8 ditos cartões participações</p> <p>15 caixão cartões participações</p> <p>143 ditos cartões de visitas sortidos</p> <p>150 pacotes, idem, idem.</p> <p>Avaliado em 974\$000.</p> <p>LOTE N. 8</p> <p>13 pacotes papel assetinado para impressão</p> <p>1 dito papel de cores para impressão</p> <p>4 ditos papel meio cartão</p> <p>6 ditos papel cartão cores</p> <p>1 dito papel cartão</p> <p>6 ditos papel assetinado</p> <p>90 resmas papel para jornal</p> <p>18 ditos " papel assetinado formato grande</p> <p>18 pacotes papel meio formato</p> <p>5 ditos papel meio cartão</p> <p>4 ditos papel sem preparo</p> <p>11 ditos papel fino para impressão</p> <p>Avaliado em 1.103\$500.</p> <p>LOTE N. 9</p> <p>1 machina de gravar</p> <p>140 pedras para trabalhos lithographicos</p> <p>156 folhas zinco para lithographia</p> <p>1 escrevaninha envernizada com mocho para gravador</p> <p>1 machina photographica e pertences.</p> <p>Avaliado em 2.520\$000.</p> <p>LOTE N. 10</p> <p>5 lampoões para kerosene</p> <p>1 peso do vidro</p> <p>2 folhinhas</p> <p>3 tinteiros e 5 canetas</p> <p>1 balcho envernizado para escriptorio e vidraças</p> <p>1 armario para papelaria</p> <p>1 dita para chapêo de sol</p> <p>1 armario envidraçado</p> <p>8 caixões vassios</p> <p>6 latas vassias</p> <p>4 vidros para vidraças</p>	<p>1 arandela</p> <p>2 escadas de abrir</p> <p>4 mesas estantes</p> <p>10 ditos grandes</p> <p>1 relógio americano</p> <p>2 bancos</p> <p>1 barril para agua</p> <p>1 barrica de areia</p> <p>4 mesas</p> <p>1 cadeira.</p> <p>Avaliado em 357\$500</p> <p>LOTE N. 11</p> <p>29 pacotes cadernos caligraphicos</p> <p>2 ditos papel para dita</p> <p>1 dito papel embrulho</p> <p>35 quadros de madeira</p> <p>9 latas com tampas</p> <p>11 quadros com moldura</p> <p>13 ditos com amostras</p> <p>1 rebollo</p> <p>1 cigarreira chinesa</p> <p>2 caixas carteira</p> <p>40 quadros sem vidros</p> <p>32 ditos com moldura e vidro</p> <p>1 bandurra</p> <p>1 caixa com instrumento para desenho</p> <p>1 escrevaninha armario.</p> <p>Avaliado em 325\$000.</p> <p>LOTE N. 12</p> <p>217 volumes de diversas obras avaliados em 400\$.</p> <p>LOTE N. 13</p> <p>1 par de vasos porcellana</p> <p>3 cadeiras pão</p> <p>2 lampoões para kerosene</p> <p>1 tapete para sala</p> <p>1 mesa pinho</p> <p>1 estante envernizada.</p> <p>Avaliado em 448\$000.</p> <p>LOTE N. 14</p> <p>1 piano meio-armario do out. Martin—com mocho avaliado em 250\$.</p> <p>LOTE N. 15</p> <p>1 mobilia americana compo de 6 cadeiras, 2 ditos de braços</p> <p>1 dita do balanço, 1 sophá e 2 ap. radores avaliados em 250\$.</p>
--	---	--	--	---

CONDICÇÕES

- 1.º—Tudo será vendido no estado em que se achar.
- 2.º—O arrematante pagará 5 % de comissão a 3 2/10 % de impostos e despeza sobre o valor da arrematação.
- 3.º—O pagamento será feito no acto da arrematação, e as pessoas que não o fizerem pagá-lo por essa occasião 20 % de signal.
- 4.º—Todos os objectos arrematados devem ser retirados e pagos dentro de 24 horas. As pessoas que não pagarem nesse prazo perderão o signal de 20 %.
- 5.º—Nenhuma reclamação será aceita depois da arrematação.

Curitiba, 2 de Outubro de 1890.

Figura 193 – Anúncio do leilão dos bens de Narciso Figueras em “A República”, 1890.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Hemeroteca digital. (bndigital.bn.gov.br).

ANEXO 11



Figura 195 - Cartão postal de obra não identificada. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 196 – Cartão postal de obra não identificada. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen

ANEXO 12



Figuras 197 e 198 - Henry Peach Robinson. "Carolling", estudo e fotografia. c.1890.

Fonte: Luminous Lint (luminous-lint.com)

ANEXO 13

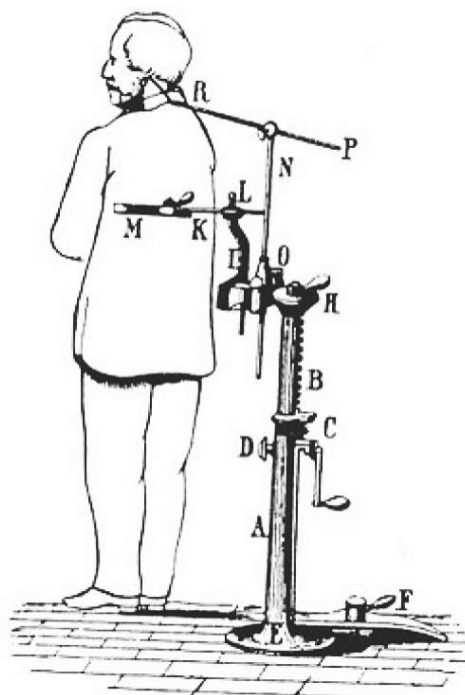


Figura 199 – Ilustração de descansador de corpo para pose, c.1850.

Fonte: FRIZOT, 1998. p.104.

ANEXO 14



Figura 200 - Lucas Cranach. “Retrato de Johannes e Anna Cuspinian”. Óleo sobre madeira. 1502.

Fonte: Cranach Digital Archive (lucascranach.org)

ANEXO 15



Figura 201 - Estúdio Volk. "Fanny e Adolphine Volk". 189-.
Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.23.

ANEXO 16



Figura 202 – Estúdio Volk. c.1910.
Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.67.



Figura 203 - Estúdio Volk. “Victor Ferreira do Amaral e esposa”. 1888.
Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.35.



Figura 204 – Estúdio Volk. “Ginastas da Sociedade Duque de Caxias”. c.1910.
Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.27.

ANEXO 17



Figura 205 – Estúdio Volk. “Carlos Hasselmann”. 1904.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.13



Figura 206 – Estúdio Volk. “Os Franceses Em Curitiba” c.1890.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.40



Figura 207 – Estúdio Volk. “Angelo Casagrande e irmãos”. 1894.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.



Figura 208 - Estúdio Volk. “Noema Correia Negrão Schier”. 1895.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.87.

ANEXO 18

Figura 209 - Estúdio Volk. c.19--.
Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.76.

ANEXO 19

Figura 210 – Estúdio Volk. “Alunos da escola alemã”. 1897.
Fonte: SIMÃO, 2010. p.106.

ANEXO 20



Figura 211 - Estúdio Volk. c.1880.
Fonte: SUTIL & BARACHO, 2005, p.55.



Figura 212 – Estúdio Volk. “Adolphine (Lily) Volk”. c.1890.
Fonte: SIMÃO, 2010, p.310.



Figura 213 – Estúdio Volk. Família italiana. 1905.
Fonte: SIMÃO, 2010, p.202.

ANEXO 21



Figura 214 - Julia Margaret Cameron. "Sir Henry Taylor, ou Estudo à maneira de Rembrandt". Albúmen. 1865.
Fonte: National Portrait Gallery (npg.org.uk)

ANEXO 22



Figura 215 – Estudos fotográficos de Robert Demachy.
Fonte: Historical Ziegfeld Group (historicalzg.piwigo.com)

ANEXO 23



Figuras 216 e 217 – Fotografias de referência para as litografias de Toulouse Lautrec.

Fonte: Jane Avril of the Moulin Rouge (janeavril.net)



Figuras 218 e 219– Cartazes de Toulouse Lautrec para o Moulin Rouge.

Fonte: Jane Avril of the Moulin Rouge (janeavril.net)

ANEXO 24

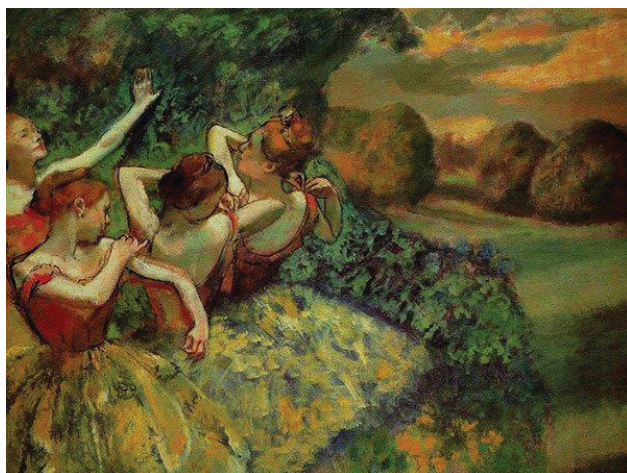


Figura 220 - Edgar Degas. "Quatro dançarinas".
Óleo sobre tela. 59x70cm. 1899.
Fonte: National Gallery of Art (nga.gov)



Figura 221 - Edgar Degas. "Duas dançarinas".
Pastel. 46x54cm. n.d.
Fonte: Metropolitan Museum of Art
(metmuseum.org)



Figura 222 - Edgar Degas. "Três dançarinas".
Pastel. 65x65cm. c.1899.
Fonte: Impressionists Gallery
(impressionistsgallery.co.uk)

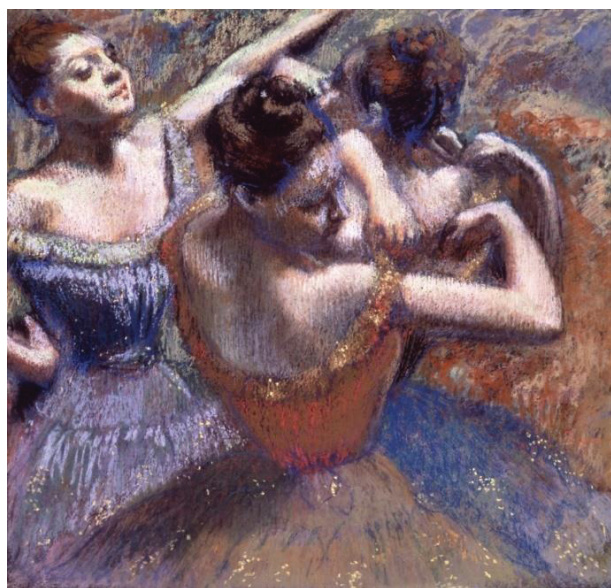


Figura 223 - Edgar Degas. "As dançarinas". Pastel.
62x64cm. c.1899.
Fonte: Toledo Museum of Art (toledomuseum.org)

ANEXO 25

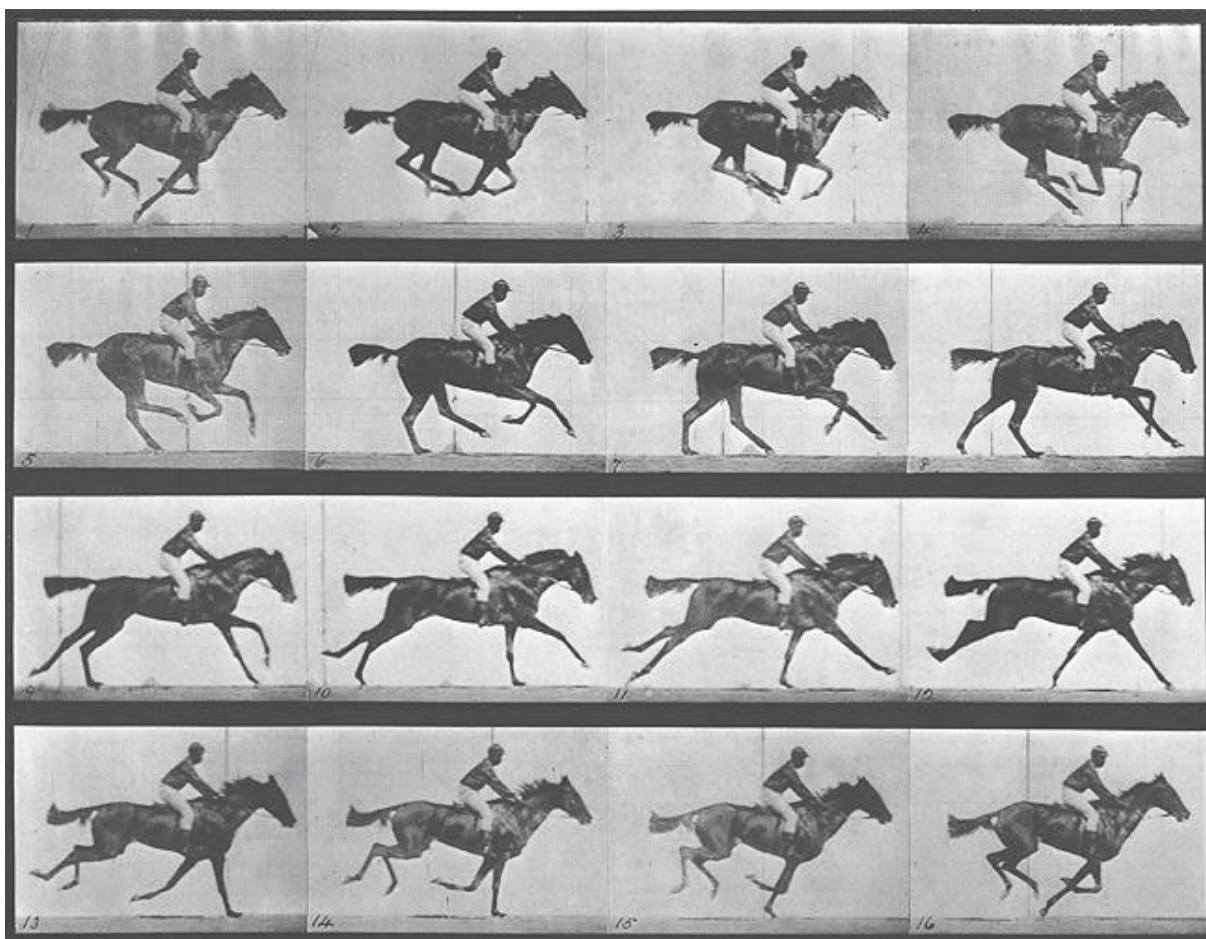


Figura 224 - Eadweard Muybridge. "Cavalo em movimento". c.1886.

Fonte: Harry Ransom Center (hrc.utexas.edu)



Figura 225 - Étienne-Jules Marey & Georges Dmeny. "Untitled (Sprinter)". 15x37cm. c.1893.

Fonte: The Museum of Modern Art (moma.org)

ANEXO 26



Figura 226 - Eugène Durieu. "Modelo masculino sentado com bastão", 1854.

Fonte: Bibliothèque de France (gallica.bnf.fr)



Figura 227 - Eugène Delacroix. "Modelo masculino sentado com bastão". Grafite. 23x27cm. 1855.

Fonte: Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)

ANEXO 27



Figura 228 - Modelo posando para estudo. Negativo atribuído a Andersen. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 229 - Modelo posando para estudo. Revelação digital do negativo atribuído a Andersen. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

ANEXO 28



Figura 230 - Alfredo Andersen possivelmente em frente à obra inacabada
“Netuno com as Sereias”. N.d.

Fonte: Museu Alfredo Andersen

ANEXO 29

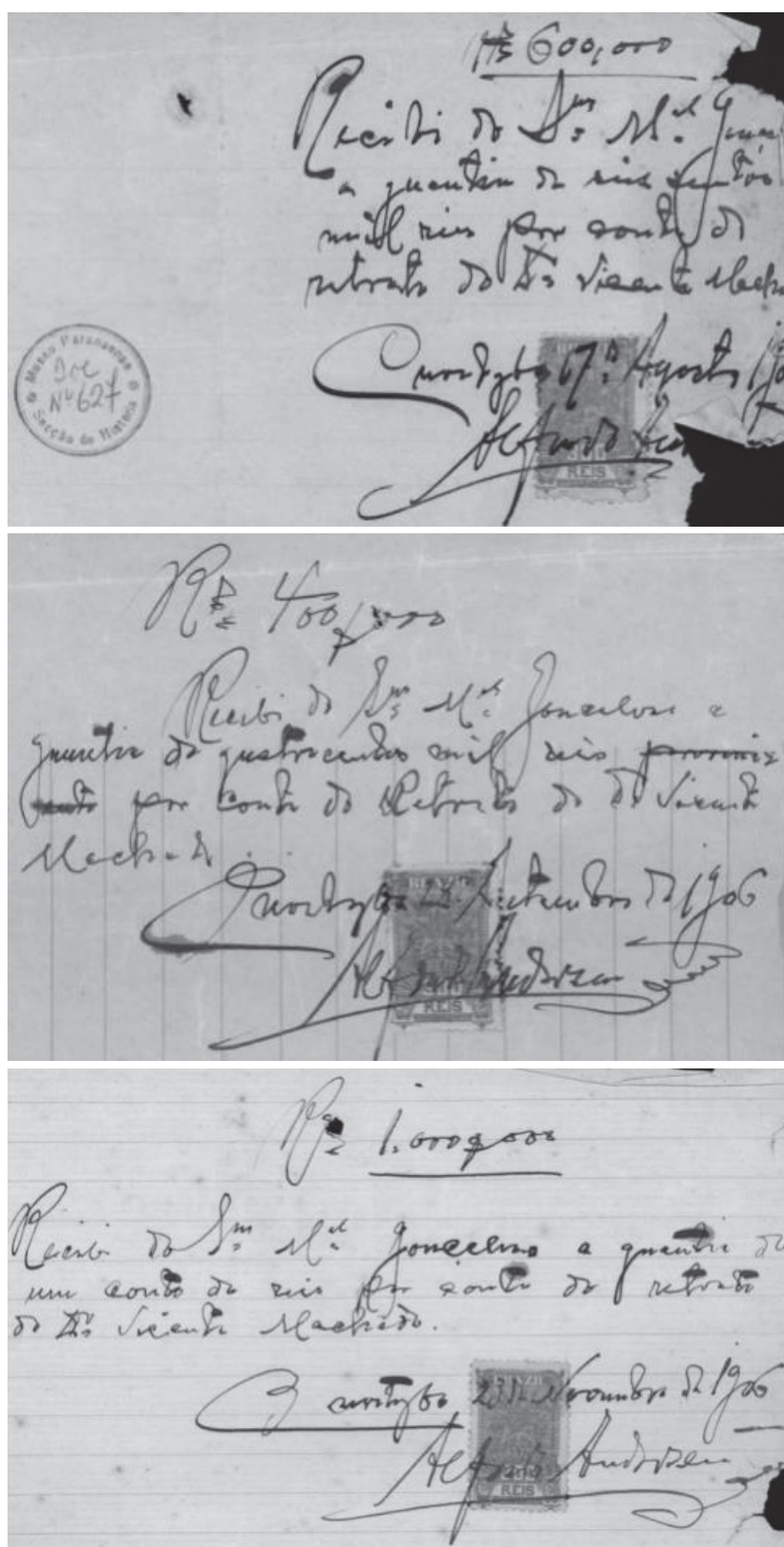


Figura 231 – Conjunto de recibos referentes ao retrato de Vicente Machado, por Alfredo Andersen. 1906.
Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)

ANEXO 30

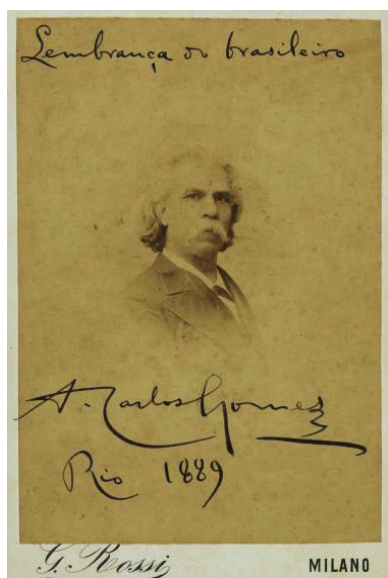


Figura 232 - Giulio Rossi. “Carlos Gomes”.
 Albúmen, Cabinet. 14x10cm. 1879.
Fonte: Biblioteca Nacional

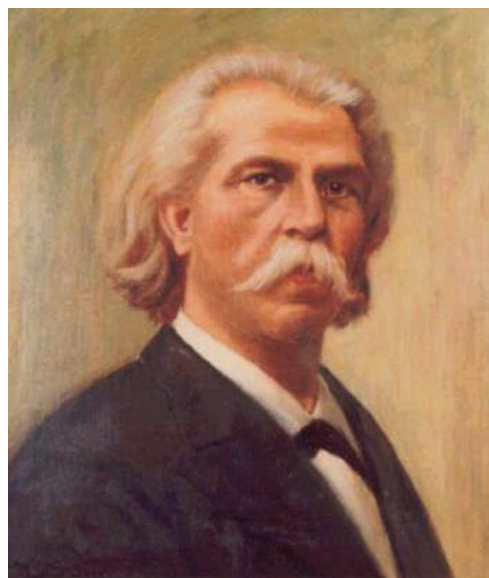


Figura 233 - Alfredo Andersen. “Carlos Gomes”. Óleo sobre tela. 53x47cm. 1912.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 234 – Fotografia não identificado.
 “Venceslau Brás”. N.d.
Fonte: Museu Alfredo Andersen



Figura 235 – Alfredo Andersen. “Venceslau Brás”. Óleo sobre tela. 54x40cm. N.d.
Fonte: GRAÇA, 2010, p.130.

ANEXO 31



Figura 236 - Johann B. Isenring.
Retrato de Barbara Tobler-Zellweger.
Talbótipo pintado. N.d.
Fonte: Zeno (zeno.org/fotografien)



Figura 237 - Eugène Disdéri. Príncipe Leopold e Princesa Louise. Carte de visite.
Albúmen pintado. 1866.
Fonte: National Portrait Gallery of London (npg.org.uk)

ANEXO 32



Figura 238 - Antoine François Jean Claudet. “Rainha Vitória com vestido azul e faixa”.
Imagem estereoscópica pintada. 1854.

Fonte: Royal Collection Trust (royalcollection.org.uk)



Figura 239 – Ampliação de “Rainha Vitória com vestido e faixa azul”. Imagem estereoscópica pintada. 1854.

Fonte: Royal Collection Trust (royalcollection.org.uk)

ANEXO 33



Figura 240 – Estúdio Volk. “Pedro Laurindo Prado”. 1908.

Fonte: SIMÃO, 2010. p.336.



Figura 241 – Estúdio Volk. “Paulo Casagrande”. 1910.

Fonte: SIMÃO, 2010. p.337.



Figura 242 – Estúdio Volk. “Fanny Paul Volk”. c.1880.

Fonte: SIMÃO, 2010. p.252.



Figura 243 – George Charles Beresford. “Virginia Woolf”. Platinum print, retocado a lápis. 15x11cm. 1902.

Fonte: National Portrait Gallery of London (npg.org.uk)

ANEXO 34

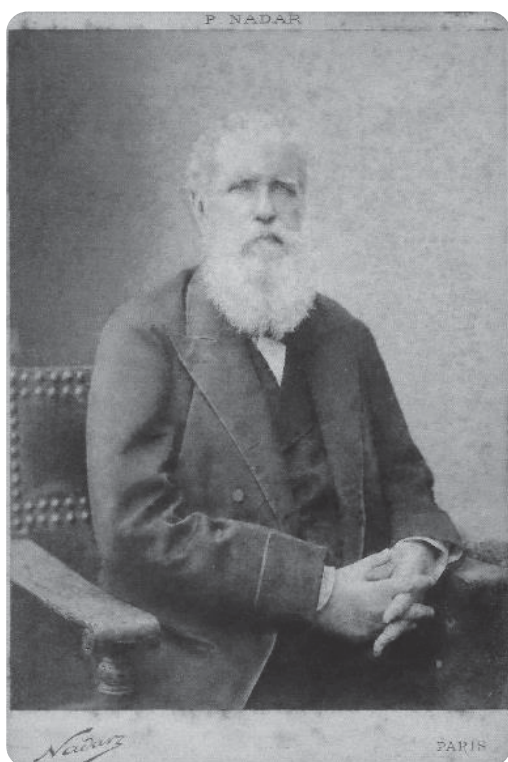


Figura 244 - Félix Nadar. “D. Pedro II”.
Carte de visite. c.1888.
Fonte: BURGI & BRAGANÇA, 2011. p.44.

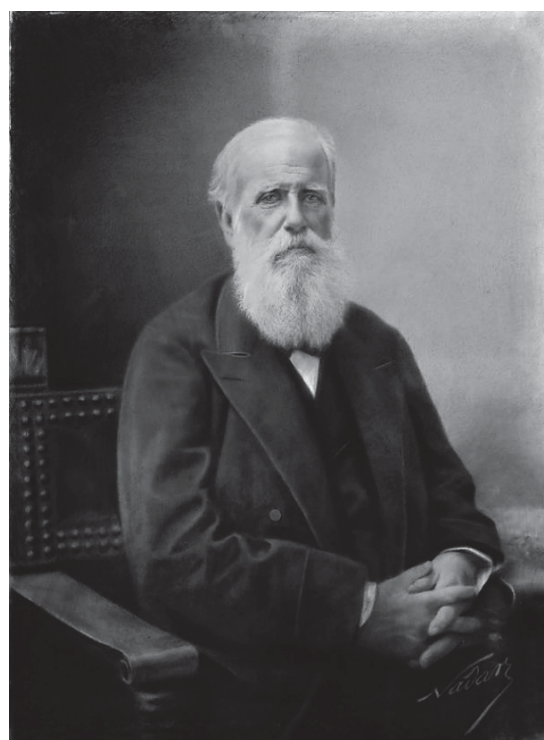


Figura 245 - Félix Nadar. “D. Pedro II”.
Fotopintura. c. 1891.
Fonte: Museu Imperial (museuimperial.gov.br)

ANEXO 35



Figura 246 - Henry Peach Robinson. “A Holiday in the Woods”. Colagem e retoque. 1860.

Fonte: Ransom Center Magazine (sites.utexas.edu/ransomcentermagazine)

ANEXO 36



Figura 247 - William Notman. “Carnaval de patinação no Victoria Rink”.

Fotomontagem em albúmen, pintado a óleo. 1870.

Fonte: HENISCH & HENISCH 1996, p.186.